



Bergson e a criação artística

Ana Beatriz Antunes Gomes

► To cite this version:

Ana Beatriz Antunes Gomes. Bergson e a criação artística. Philosophy. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2013. Portuguese. NNT : 2013TOU20041 . tel-00988983

HAL Id: tel-00988983

<https://theses.hal.science/tel-00988983>

Submitted on 9 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Cotutelle internationale avec Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Présentée et soutenue par :
Ana Beatriz ANTUNES GOMES

le 13 juin 2013

Titre :

Bergson e a criação artística

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Philosophie

Unité de recherche :

ERRAPHIS (EA 3051)

Directeur(s) de Thèse :

Ivair Coelho LISBOA ITAGIBA, Professeur Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Pierre MONTEBELLO, Professeur Université Toulouse 2 - Le Mirail

Jury :

James Bastos ARÊAS, Professeur Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Maria Helena LISBOA, Professeur Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Murillo Mendes GUIMARÃES, Professeur Universidade Federal do Rio de Janeiro
João REZENDE, Professeur Universidade Federal Fluminense



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

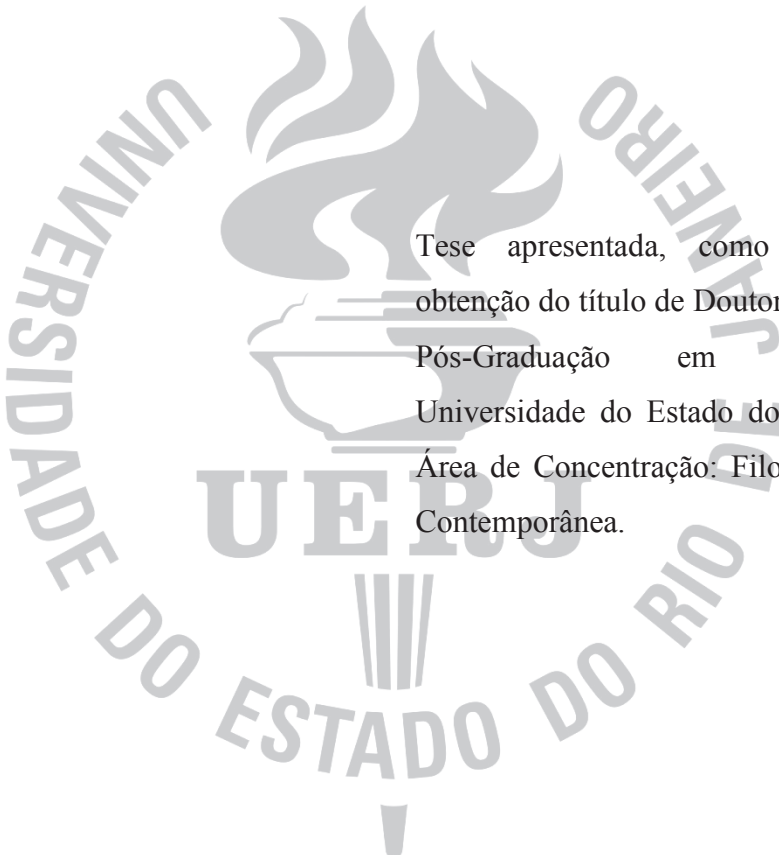
Ana Beatriz Antunes Gomes

Bergson e a criação artística

Rio de Janeiro
2013

Ana Beatriz Antunes Gomes

Bergson e a criação artística



Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba

Co-orientador: Prof. Dr. Pierre Montebello (Université de Toulouse II)

Rio de Janeiro

2013

Ana Beatriz Antunes Gomes

Bergson e a criação artística

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovado em _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ivair Coelho Lisboa Itagiba (Orientador)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. James Bastos Arêas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Profa. Dra. Maria Helena Lisboa
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Prof. Dr. João Rezende
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da UFF

Prof. Dr. Murillo Mendes Guimarães
Centro de Letras e Artes da UFRJ

Rio de Janeiro
2013

DEDICATÓRIA

Ao Luame - esse salto metafísico da natureza, cuja nobreza nenhum nome traduz e nenhuma história define: pela grande festa que o tempo preparou quando nossos espíritos se cruzaram, confundindo algo de nossas substâncias, com a qual a amizade gozou a si mesma.

AGRADECIMENTOS

Ao Ivair, pássaro sem patas: pelos sobrevoos de mãos dadas, quando o pensamento se leva e descansa ao vento.

Aos meus pais e irmã, pelos esforços imensuráveis em oferecer condições para meu florescimento; sobretudo, pela presença contínua, indubitável e amorosa.

Ao Artur e à Lou, cujos olhos só repousam na alma do mundo, provando que a inocência é soberana.

Ao Luizinho, fiel amigo e contagiante revolucionário, sempre disposto a rir de si mesmo e se reinventar.

Ao Thiago, pelos mafuás imprevistos que nos enfeitam a vida, mesmo quando ela nos trai.

À Rym, dont le dévouement prouve que l'amitié n'est jamais une terre lointaine.

Aos raros amigos, porque só dos iguais é que temos verdadeira companhia.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ), pelo reconhecimento e agraciamento com a Bolsa de Doutorado e a Bolsa de estágio de doutorando no exterior.

Ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UERJ, especialmente ao Prof. James Arêas.

À Université de Toulouse II, em especial ao Prof. Pierre Montebello e ao Prof. Goddard pelo perfeito acolhimento e contribuições inestimáveis à minha pesquisa.

“[...], pois, em todos os domínios, o triunfo da vida é a criação.”

*Henri Bergson*¹

¹ Bergson, Henri. A consciência e a vida. In : O Pensamento e o Movente. Pg. 118.

RESUMO

GOMES, Ana Beatriz Antunes. *Bergson e a criação artística*. 203 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O pensamento de Bergson situa a estética no seio de uma filosofia da natureza, cujo princípio metafísico está longe de qualquer determinismo e do arbítrio do acaso, remetendo-se à irreversibilidade do tempo. Ao invés de disciplina intelectual que busca a natureza da beleza, trata-se, antes, de conduta vital, processo de diferenciação virtual rumo à posição de novidades radicais, podendo ou não desembocar na atividade artística. A arte não é, portanto, um conjunto de atributos atualmente dados ou a prática de habilidades específicas e, sim, um modo de ação que entrelaça os regimes do virtual e do atual sem permitir que a existência se sobreponha à consistência, realizando-se, inclusive, na sua própria abertura. Se o impulso da vida é o que comunica espírito e matéria, inserindo liberdade na necessidade, segue-se que a atividade artística é uma das vias em que desemboca o elã, ao lado dos seres vivos e da expressão mística. A individuação de uma obra implica certos graus de liberdade e níveis de consciência que não se explicam nem pela espécie, nem pelo indivíduo, já que sua contração intuitiva submete a duração do artista a tonalidades não psicológicas e a-subjetivas. Tocado por uma emoção criadora, vai-se realmente do Todo Aberto à colocação de novos mundos. O veículo de ação confunde-se com a própria ação, criatura com criador, de modo que o corpo artístico instaurado é puro transbordamento de vitalidade, consciência de si do tempo.

Palavras-chave: Duração. Memória. Impulso Vital. Emoção criadora. Matéria. Vida. Diferenciação. Virtual e atual. Arte.

ABSTRACT

Bergson's aesthetics lies within a philosophy of nature, whose metaphysical principle is far from any determinism or chance as it refers to the irreversibility of time. Instead of an intellectual discipline that seeks the nature of beauty, it is rather defined by a vital conduct, a process of virtual differentiation towards the position of radical novelties, which may or may not culminate in artistic activity. Therefore, art is not a set of actual attributes or the practice of specific skills; it's, on the other hand, a mode of action that interweaves the regimes of the virtual and the actual without allowing its existence to overlap its consistency. Its realization indeed relies in its own opening. If the impulse of life is what communicates spirit and matter, by inserting liberty into necessity, it follows that artistic activity is one of the ways in which the *élan* flows, alongside living beings and mystical expression. The individuation of a piece involves certain degrees of freedom and levels of consciousness that cannot be explained neither by the species nor by the individual because its intuitive contraction takes the duration of the artist to tones of vitality that are not psychological or subjective. Touched by a creative emotion, one goes from the perspective of the Open Whole to the placement of new worlds. The vehicle of action then merges with the action itself, creature with creator, so that the artistic body is pure overflowing vitality, when time regains consciousness of itself.

Key-words: Duration. Duration. Memory. Vital impulse. Creative emotion. Matter. Life. Differentiation. Virtual and actual. Art.

Índice

Introdução	10
1. Tempo, vida, matéria e arte: a colocação do problema.....	17
1.1 Designações humanas, imposições divinas e explosões cósmicas.....	20
1.2 Interseções metafísicas e articulações naturais.....	28
1.3 Método e experiência: quando partir é chegar.....	31
1.4 Interdependência entre fluxos e discontinuidades.....	35
1.5 A fronteira como realidade primeira.....	39
1.6 A liberdade como problema estético.....	42
1.7 Imanência e involução	45
1.8 O atraso intrínseco a todo presente.....	48
1.9 Memória como resistência: quando lembrar é criar.....	53
1.10 Matéria como afecção.....	63
1.11 Encruzilhada entre sensações e subjetivações.....	67
1.12 Arte como modelo do pensamento.....	70
2. Diferenciação do tempo e individuação artística	76
2.1 Só o real é possível, só a criação é real.....	76
2.2 A instauração metafísica.....	83
2.3 O universo e seu acontecimento estético	93
2.4 Duração e procedimento artístico.....	97
2.5 Modos de vitalidade e a unidade do elã.....	103
2.6 O emprego do termo individuação	119
3. Liberdade criadora e ação voluntária.....	124
3.1 O todo aberto e o lugar do organismo.....	124
3.2 Criação artística e seus planos de consciência.....	129
3.3 Níveis de ação e graus de liberdade.....	137
3.4 Reprodução, invenção e criação:	
Distinções quanto ao esforço mental.....	156
3.5 Da Utilidade do hábito e da inteligência para a criação	166
4. Intuição e emoção criadora.....	176
4.1 Intuição filosófica e intuição artística.....	176
4.2 Da emoção vital ao corpo artístico:	
Materialização crescente do imaterial.....	188
Conclusão	196
Referências Bibliográficas	199

INTRODUÇÃO

*“A música, os estados de felicidade, a mitologia, os rostos trabalhados pelo tempo, certos crepúsculos e certos lugares querem nos dizer algo, ou algo disseram que não deveríamos ter perdido, ou estão a ponto de dizer algo; essa iminência de uma revelação que não se produz é, quem sabe, o fato estético.”*²

Cosmos – quando o pronunciamos, sentimo-lo demasiadamente longe de nós por força de angústias metafísicas, tecidas teoricamente ao longo dos poucos séculos de intelectualidade que contamos na inesgotável história do tempo. Teorias tais que nos cingiram em matéria e espírito e que, no mais das vezes, falharam em reunificá-los justamente por inverter a direção vital e seguir a lógica descontínua e dilacerante da materialidade. Lógica tal que nos separa da mesma liberdade que engendrou as faculdades do homem e a matéria sobre a qual se aplicam, encerrando-nos nas sombras tardias do espírito, por entre resquícios do impulso criador, ora a mergulhar em noites cada vez mais profundas e indistintas, ora a deixar saltar uma cor, um luar, uma linha imprevisível de vida à menor elasticidade encontrada. Quando isso acontece, no entanto, sentimos que o cosmos é o limiar de nossa intimidade e não uma realidade longínqua; sentimos que nossas próprias forças remetem a um plano anterior à sua organização físico-química ou biológica dada, o qual nos permite reinventar continuamente nossos destinos, quiçá recriar radicalmente nossa própria natureza com alegria divina. Descobrimos que a consciência não representa nada, nem é epifenômeno do cérebro, é duração, amplo poder de ação que vai do passado em si ao presente, do espírito à matéria, da diferença à novidade. Pode ora contrair-se em vista do domínio das circunstâncias e se estreitar, tornando-se interessada, ora tirar de si mais do que contém ao coincidir com a corrente vital e criar. Eis o esforço que designamos como ela – força de diferenciação da duração, separação dos graus que coexistiam e se interpenetravam na memória do tempo à medida que vai se realizando materialmente. Dentro dessa perspectiva, elevamos a saúde do espírito a um estado inadaptável a exigências fisiológicas, solidamente sustentado sobre o equilíbrio instável do corpo, triunfando sobre obstáculos antes pelo simples fato de se entorpecer no gozo da ação pura do que pelo eclipse de sua maleável vitalidade em vista de eventuais inserções motoras. A verdade é que nascemos com um corpo imenso e com a consciência coextensiva à totalidade indivisa do passado, demorando a adquirir um centro

² BORGES, A muralha e dos livros. In: Outras inquisições, p. 11.

ativo, então canalizado para passar através do conjunto material circundante e fixar nossa atenção ao presente. Somos, antes de tudo, capazes de abraçar virtualmente todo o universo, todos os aspectos ou graus de liberdade do espírito, todas as dimensões possíveis de ação. Apenas com o desenrolar de sua duração intrínseca, o corpo se torna pequeno e restrito a funções, com o fim de dirigir nossas condutas atuais por entre as coisas já desenvolvidas, encontrando ou explicitando saídas na indeterminação de seus movimentos essencialmente virtuais. Ora, os olhos já nos apontam esse transbordamento quando, ao invés de simplesmente nos marcarem, como de fato deveriam fazer, as imagens sobre as quais podemos agir, escapolem vez ou outra até a visão das estrelas. Da mesma forma, a inteligência demonstra sair das mãos fechadas da espécie, progredindo a golpes de intuição, quando seus efeitos ultrapassam seu dispositivo utilitário originário e se lançam a cálculos infinitesimais, equações fractais, realidades quânticas, teorias científicas quase imateriais (mas também distantes de qualquer idealização), efeitos tão inacessíveis à plena satisfação do entendimento quanto reais vitórias do mecanismo sobre si mesmo, do tempo sobre a razão, com o auxílio dos próprios meios inteligentes.

Isso tudo já nos indica que o presente que nos orienta e nos faz agir é como o balanço das batutas do maestro, isto é, supõe uma realidade mais potente e intensa, como a sinfonia regida que ultrapassa a visibilidade em que se traduz. Eis aquilo que Borges chamou de estética – o inatual por excelência, mas que só se realiza ao se fazer expressão por entre as coisas do mundo, ao tangenciar algum grau de atualização e produzir modificações no presente, ainda que em tardes despercebidas, em acontecimentos infinitesimais, em deslumbres fugidios ou em devires inclassificáveis. A propósito, o termo *estética* não deve mais se remeter à disciplina intelectual que busca a natureza da beleza ou sua formulação em juízos, pois que a partir de então consiste em um modo livre de ação, conduta vital que pode ser evolutiva, artística ou mística. Afinal, não nos definimos mais nem pelo eterno, nem pela eternidade, tampouco pelo devir histórico, o qual apenas concatena fatos sucessivos: somos durações, consistências abertas que não possuem conteúdo, já que encerram contrações ou distensões do universo inteiro, pleno de tendências virtuais prestes a se diferenciarem, realizando-se temporalmente na colocação contínua de novidades. Vale acentuar que o todo nunca é dado, é coexistência de aspectos e não soma de partes. Conjugamos na extremidade de um só ato existências de ordens diversas – biológicas, físicas, químicas, subatômicas, eletromagnéticas - com múltiplos planos metafísicos de liberdade que as efetuam. É a intensidade da tensão que caracteriza a qualidade da ação, a singularidade do ser ou da coisa,

a qual nunca está num atributo ou numa propriedade atual, e sim na nuance vital, na tonalidade assumida pela duração.

Normalmente, entre dois tons extremos – espírito e matéria - o corpo mínimo, misto e fundado em hábitos, hipnotiza-se na pose em que se insinuou no curso de sua individuação, curvando seu horizonte de acordo com a ação mais cômoda que possa responder eficazmente a uma solicitação incontornável. “E como a ação é o que conta, como se sabe que estamos lá onde agimos, temos o costume de aprisionar a consciência no corpo mínimo, de negligenciar o corpo imenso.”³ A partir de então, passa-se a perceber semelhanças e generalizar, fazer do passado uma muleta para esclarecer o esquema motor, como se o ponto de partida da vida estivesse, com efeito, na atualidade em que repousa, nessa ponta mista em que a diferença é lançada ao exterior de si, pondo-se em sucessão e tornando-se particularidade que se repete. Forja-se um isolamento relativo, um fechamento orgânico, uma predeterminação recíproca entre indivíduo e sociedade, que são incompatíveis com o movimento irreversível do tempo. Cansamos de ouvir que o homem é quase nada na Terra, a Terra quase nada no universo, poeirinha da poeira; contudo, pouco nos dedicamos ao fato de que até mesmo quanto ao seu próprio corpo, o homem está longe de não ocupar senão a parte mínima que lhe concedemos de ordinário, assombrado pelas ilusões de ótica que projetam para si leis espaciais aparentemente intransponíveis. Entre a superfície de nosso pequeno corpo organizado e o nosso grande corpo inorgânico se interpõe uma estranha distância, responsável por acreditarmos que somos duas coisas distintas: nós e o cosmos. Cremo-nos perdidos na imensidão do universo, quando é apenas pela sua continuidade conosco que nos encontramos, que a vida ganha sentido e realidade. Mas há uma maneira de romper o círculo artificialmente fechado, de resgatar a interpenetração virtual, de colocar a memória inocentemente em função do futuro (não simplesmente antecipá-lo) e reverter máscaras esboçadas a favor de expressões nascentes: trata-se de fazer a vida reencontrar-se consigo mesma, recuperando sua simplicidade por meio da intuição. Afinal, vai-se do espírito à matéria por via de inversão, da tensão à extensão, da qualidade à quantidade, do virtual ao atual, da concentração de energia à constituição de massa. Desse modo, pode-se ampliar o restrito circuito perceptivo ao situarmo-nos de um só golpe no todo que nos é interior. Ao recuperar o corpo imenso, tornamo-nos mundo e caminhamos no mesmo passo de sua velocidade criadora. Ao invés do espaço impor formas de ação, é a própria ação que em seu desenrolar inventa as leis do

³ BERGSON. *Les deux sources de la morale et de la religion*, p.1195.

espaço. Conecta-se finalmente a duração individual à vontade inumana, divina, ao coração do tempo.

Segundo Bergson, se há dois métodos distintos que podem ser empregados para se quebrar as determinações da condição humana e se encontrar com a vida em si, um deles é a intensificação do trabalho intelectual, a qual poderia levá-lo a ponto de perder seu caráter útil por meio da invenção de um vasto sistema mecânico que daria conta daquilo que antes aprisionava o espírito, libertando-o para a inatualidade do tempo, abrindo-o para o corpo imenso ao enganar seus propósitos. De difícil apreensão, essa transmutação do destino da inteligência só poderia ir tão longe, caso houvesse uma estratégia política e social para assegurar o lugar do maquinismo. Evidentemente, trata-se de uma saída muito perigosa, uma vez que seu próprio desenvolvimento implica certo desprezo à metafísica, pois precisa de fato virar as costas, ao menos em algum grau, para a marcha diferenciante do tempo e sua expressão vital a fim de conseguir sucesso mais completo em sua empreitada. Como precisa reduzir a escala de ação ao nível psicológico, os graus coexistentes da realidade colocados em jogo são também bastante reduzidos. Sendo assim, cada vez menos a intuição teria lugar, e a experimentação suposta para qualquer avanço intelectual não conseguiria conduzi-la a outros rumos (pois se sabe que a inteligência lançada a si mesma é passiva e vazia, só sabe coordenar relações com os dados vindos de alhures). Aliás, foi esse tipo de renúncia que fixou a evolução da vida em espécies e indivíduos, encerrando-os em sua lógica orgânica e social na tentativa vã de conservar algo do impulso que os formou com a interrupção mesma de seu movimento. O sucesso orgânico compreende a paralização do movimento evolutivo, elimina pouco a pouco o intervalo em que a duração poderia recriar-se por força do *elã*. Trata-se de uma condição intermediária que pede, por sua vez, um esforço ainda mais violento para se reerguer. Por isso, apenas o método intuitivo lançado a si mesmo poderia dar conta de forma imediata do movimento impulsivo que reverte uma parada em um salto metafísico, apresentando ao espírito uma infinidade de durações possíveis. Resta saber quais de seus desdobramentos incorporaria mais perfeitamente o impulso vital, sem nunca se esgotar na posição da novidade, prolongando seu encantamento indefinidamente em crescentes processos de individuação.

Ora, a razão de ser do desenvolvimento do todo em uma realidade material é a possibilidade de depositar aí a maior soma possível de energia livremente criadora, convertendo-a em criação (composição entre espírito e matéria), sinônimo de novidade radical e não mero rearranjo de partes preexistentes. Em mundos em que o *elã* se lança através de uma matéria menos refratária, o resultado é provavelmente mais rápido: sem a necessidade de

completar-se em ação, sua vaga vitalidade seria explosão contínua, existência sem contornos e esfumaçada. Não obstante, a inseparabilidade quase total com o princípio criador talvez a subtraísse da emoção ao ser tocado pela corrente vital, da sensação do esforço de criação, da alegria do triunfo. Há mundos, ao contrário, em que nunca se pôde abrir passagem para o elã diferenciante, nem mesmo o suficiente para formas elementares de vida quase indiferenciadas, caindo numa eternidade congelada e infértil. Em nosso mundo, a vida está definitivamente vinculada a uma matéria que a realiza progressivamente, distribuindo-se em trabalhos distintos e coordenados entre si, em indivíduos, em elementos e coletividades. Para a efetuação de uma ordem superior de ação é preciso suscitar uma ação mais baixa ou apenas deixá-la passar para preparar o território, afinar os instrumentos, assumindo o risco de enfraquecer o impulso no processo. Para a vida ser simplesmente possível na Terra, começou por adotar os hábitos da matéria bruta, insinuando-se lentamente até poder retomar o controle e voltar o mecanismo contra si mesmo, para eventualmente rachá-lo em nome de potências que o ultrapassassem. Montou dispositivos motores aparentemente de alta complexibilidade para canalizar o dispêndio de energia em direções cada vez mais precisas, mas apenas para garantir ações cada vez mais simples, indivisíveis e indeterminadas. Afinal, evoluir não é aperfeiçoar o automatismo, é aumentar o tempo de hesitação para fazer falar a imprevisibilidade do tempo, resolver a incerteza intrínseca do universo. Todavia, só se individua por vias divergentes, separando tendências virtualmente interpenetradas ao assumir cada qual sua singularidade, contornar obstáculos e incorporar contingências para dar à direção vital um corpo, ao corpo uma consistência, para dar a essa consistência uma existência possível. Para isso, empregou meios que terminaram por sobrepor a existência à consistência, distraíndo-se da força que de início os animara. Como uma coreografia de Pina Bausch, a vida teve de empreender uma luta constante contra o torpor que a espreita e a imobilidade que contrafaz seu esforço diferenciante, revelando que a natureza da liberdade só assume sua completude no nosso mundo no ponto em que converte um obstáculo em algo positivo. No palco, seja areia, terra, pedras, água, Pina mostra que os constrangimentos estão aí para serem atravessados, e não lamentados, já que na origem de um movimento só há afirmação, de modo que os obstáculos são necessariamente incorporados para compor a dança (seja neutralizando seus inconvenientes, seja utilizando suas vantagens). Porém, sabe-se que esse processo também é diferenciante e participa na individuação. Assim, até a constituição de seres que não só são veículos de ação e, sim, reais prolongadores do elã criador, muitos acidentes proclamaram para si a essência da vida, tal como a perpetuação e a resistência do invólucro orgânico. Mas é seguramente no meio dessa composição impura que surge o ato

que podemos qualificar de artístico. Retomamos, portanto, a questão: sob que aspecto a vida pôde na face da Terra reencontrar a inocência que a coincide com a contração do todo, capaz de revelar a liberdade criadora como sua natureza íntima?

É a arte que, ao lado da experiência mística e da mutação genética, quebra a cômoda crosta do espaço constituído em nome de novas ordens corporais e mentais, seguindo a seta que vai do virtual ao atual. Mas é ela, sobretudo, que não se permite qualquer fechamento e que só se realiza na sua própria abertura. Seus casos particulares não se distinguem de sua vitalidade essencial ou da virtualidade que os constituiu, pois a matéria absorvida é submetida a condutas expressivas, cuja organização não é mais orgânica, mas tampouco cai na instantaneidade de seus elementos isolados. Todo hábito e repetição fica em função do novo, contribuem inclusive para a realização da diferença, para assegurar sua consistência. O procedimento artístico é a incorporação por excelência do impulso vital, prolongando-o na medida em que impõe qualidades puras, que variam segundo o esforço de tensão empregado, os níveis espirituais heterogêneos que passa e seus correspondentes modos de ação exigidos, compostos com o sentido mais desprendido de seu propósito original, que desloca a atenção do corpo para experimentações exclusivamente estéticas. Ao realizar-se no intervalo orgânico, a arte anula qualquer distância que possa haver entre pensamento e objeto de pensamento, entre tempo de ação e a própria ação, quando memória e vontade se conjugam numa mesma função: não só a posição de novidades, mas a reinicialização do todo a cada criação – posição real de novos mundos. A obra de arte, enfim, explicita nossa participação íntima ao cosmos ao evidenciar continuidade ininterrupta de movimentos e comunicação direta de emoções, ao nos colocar o mais próximo possível do invisível quanto mais o conjunto material (do qual também fazemos parte) atinja um grau superior de tensão, isto é, de vitalidade. Declara, com isso, que está longe de ser mera representação, mais longe ainda da vã fantasia subjetiva, já que seria, antes, a própria realidade da qual todas as coisas existentes não passam de cópias imperfeitas.

Isto posto, a tese consagra-se a explorar a atividade artística enquanto ela se faz, percorrendo os níveis de ação implicados, os planos de consciência atravessados, a qualidade do esforço envolvido, o lugar da subjetividade e sua pretensa autonomia, das suas faculdades, do hábito e da técnica no decurso da individuação. Em suma, acompanhamos a composição do espírito com a matéria no ato de criação artística, tal como o pensamento bergsoniano o provoca, indo desde a colocação intuitiva em um amplo circuito espiritual que ultrapassa nossa percepção ordinária (pelo qual o *elã* comunica uma emoção criadora e tende a se desenvolver, entrelaçando-se aos materiais e situações atualmente disponíveis) até a efetiva

construção explosiva do corpo artístico, o qual quanto mais perfeito, mais eternamente inacabado, mais remetente à sua raiz virtual.

1. Tempo, vida, matéria e arte: a colocação do problema.

*“Tal será a conclusão do filósofo que se apegue à experiência mística: A Criação lhe aparecerá como um feito de Deus para criar criadores”*⁴

Buenos Aires, 1940: uma trama perfeita⁵ surge no meio de um prodigioso século literário, penetrando-se na eternidade das eras - passadas e por vir - modificando-as irreversivelmente. Adolfo Bioy Casares escreve “A Invenção de Morel”, provando que, de fato, o passado é tão imprevisível e modificável quanto o futuro. Um fugitivo chega a uma ilha deserta, destino alcançado num bote roubado, em meio a alucinações por insolação e cansaço, guiando-se por uma bússola incompreensível. Rumores diziam que aquela terra era foco de uma moléstia desconhecida que matava em poucos dias aqueles que ali pisavam. “A pele apodrece, os olhos morrem pelas córneas, as unhas e os cabelos caem”, confidenciara-lhe um italiano que ajudava o perseguido em sua fuga. Todavia, apesar da morte anunciada, nada lhe parecia mais oportuno: antes uma vida que se sente ruir pelo mistério do que se definir pela justiça dos homens, encerrado numa cela ao quantificar o tempo com pauzinhos traçados na parede. As construções que se encontravam na ilha estavam definitivamente concluídas, porém visivelmente abandonadas há muitos anos. Assim o fugitivo tentava descansar dentro de uma espécie de museu (que mais parecia um hotel), embora seu sono leve assustasse-o a todo momento por mínimos sons ou ligeiros movimentos. Lê-se no seu diário póstumo que, malgrado sua aguçada percepção, sem testemunhar a chegada de barcos ou aeroplanos, constatou que a ilha povoara-se repentinamente com veranistas que dançavam, conversavam, cantavam e mergulhavam na piscina. A princípio, observava-os de longe, temendo ser descoberto. Notou especialmente a visão de uma mulher que contemplava o crepúsculo com alguma regularidade. Todas as tardes ela aparecia no mesmo lugar, o que o fez procurá-la quase todo dia até decorar cada detalhe de suas roupas e acessórios, de sua silhueta e de seu olhar dirigido ao horizonte invisível. Acabou por apaixonar-se naquelas tardes perdidas em que se esquecia de seus árduos afazeres de sobrevivente solitário. Ao tentar aproximar-se, foi surpreendido pelo descaso com que sua existência foi tratada. Aos poucos, certa repetição de cenas, falas e posições - somadas ao fato de que sua presença parecia absolutamente

⁴ BERGSON, Les Deux sources de la morale et de la religion, p. 1192 (tradução nossa).

⁵ Segundo Borges, “Não me parece uma imprecisão ou uma hipérbole qualificá-la de perfeita.” (prefácio de A Invenção de Morel)

desprezada ou ignorada por todos- abalou as suas convicções a respeito da natureza daquela gente. Com a ajuda da regularidade com que os acontecimentos se desenrolavam, posicionou-se numa sala onde se passava uma reunião presidida por um Dr. Morel e prestou bastante atenção na discussão, bem como nas respectivas reações das pessoas. É certo que aquele presente naturalmente percebido pelo observador nada mais era que passado. Descobriu, enfim, que tal senhor havia inventado um mecanismo capaz de registrar e reproduzir todos os elementos sensíveis da realidade, tendo como alvo seus amigos, inclusive a mesma mulher do crepúsculo (por quem Morel também estava apaixonado). Lembrou então que durante suas primeiras perambulações na ilha havia encontrado num porão de difícil acesso uma imensa máquina, cuja aparência complexa pouco auxiliava a decifrar sua função. Todos haviam sido submetidos a radiações emitidas por aquela invenção de Morel durante os dias de verão em que o visitavam. Agora estavam todos condenados à morte. Entretanto, enquanto seus corpos atuais feneciam, um outro tipo de existência os conservavam enquanto puras imagens, sem qualquer substrato para servir de suporte, sem consistirem em representações de objetos: tornavam-se simulacros oferecidos repetidamente ao tempo. Quem sabe a própria ilha já não passasse de uma imagem? Aqueles poucos dias de alegria entre amigos seriam celebrados continuamente pela sua própria repetição. A propósito, longe de moralizar o sacrifício de nossa existência sucessiva e orgânica, dever-se-ia colocar uma questão mais legítima: quantas horas plenamente vividas podemos realmente somar no percurso fastigioso de nossas vidas? Não valeria a pena antes uma única e mesma canção do que o excesso de barulho que reclama uma existência na mesma medida que ela? Pouco importa as intenções do personagem e o que se sucedeu à revelação, o mais surpreendente da história é que o visitante, ao aprender como funcionava a tal máquina, pôs-se a escanear a si mesmo, aceitando as consequências para com a sua matéria que até então lhe era familiar, ao mesmo tempo em que afirmava uma realidade de ordem imagética para seu destino. Mais do que isso, havia um sentido nesta metamorfose: criar uma possibilidade para um amor irrealizável, superando até mesmo a reciprocidade sentimental entre os termos envolvidos, como se fosse preciso desertificar os sentimentos para finalmente se aprender a amar. Desse modo, estudou todos os gestos e conversas, calculou todos os pormenores e se posicionou de tal forma que o que ficaria para todo e qualquer visitante e, sobretudo, para o testemunho e riqueza do próprio tempo seria o espetáculo de uma bela história de amor. O sol passara a se pôr para dois amantes. Eis que, então, o passado se modificara e que a lembrança ganhara um estatuto impessoal.

Se os acontecimentos se encadeiam dentro da trama de Bioy conforme a mesma ordem acima explicitada ou se a experiência que conduziu tal relato é ou não fiel aos fatos

narrados com maestria pelo grande escritor, pouco importa. “O autor deve calar a boca quando sua obra fala.”⁶ Afinal, a arte não trabalha por meio de comunicação de conhecimentos, mas por sugestão de movimentos intuitivos. O possível instaurado pela arte tem como característica ser intrinsecamente aberto e forçar, pelo seu próprio impulso, outras diferenciações que estendem sua direção. Sejam, portanto, fiéis ao sentido desprendido da experiência estética que, ao invés de revelar uma verdade, aponta uma direção por meio de um conjunto de sensações inventadas. Pelo êxtase propriamente artístico, pelos meios de uma anomalia fisiológica que se basta a si mesmo, nos fundimos naquilo que lemos e prolongamos seu movimento.

Le plus grand livre n'est pas celui dont le communiqué s'imprimerait au cerveau, ainsi que sur le rouleau de papier un message télégraphique, mais celui dont le choc vital éveille d'autres vies, et, de l'une à l'autre, propage son feu qui s'alimente des essences diverses et, devenu incendie, de forêt en forêt bondit.⁷

Ora, já não seríamos nós imagens sem função de representação? Já não pertenceríamos nós ao universo de puros simulacros conquistado pelo fim da trama de Bioy? O universo material é um conjunto de imagens, diz-nos Bergson, cuja existência não precisa ser ditada por algum ser capaz de objetivá-lo: simplesmente é, mesmo sem ser percebido. A imagem transborda, assim, todos os estados de consciência dos seres, para os quais configura, em sua totalidade, virtualidades espaciais e temporais, que poderão ser selecionadas para forjar objetos de representação. Eis que o coração da realidade é pura superfície, incapaz de ser explicado por profundidades ou alturas.

[...] é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações, mas que seria de uma natureza diferente delas. A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”.⁸

Tudo está incluído nesta afirmação: somos imagens, nada mais, nada menos que imagens. Segue-se que não nos equívalemos nem a puras ideias, nem à extensão geométrica - mas tampouco reduzimos a metafísica à física! Isso porque a metafísica agora não se baseará mais no ser eterno, congelado, transcendente e indiferente ao tempo, jogará com outros personagens, onde o passado desempenha um papel revolucionário a ponto de substituir a

⁶ NIETZSCHE, humano demasiado humano, p. 30.

⁷ ROLLAND, L'éclair de Spinoza, contracapa (tradução nossa).

⁸ BERGSON, Matéria e memória. p.1 e 2.

ideia de ser pela de memória. E nessa nova perspectiva, a memória não é medida pelo presente que passou; é até mais vitalizada que todo presente.

Para onde foram os substratos secretos, os significados velados, o céu, o apocalipse? Não seriam senão capítulos de um imenso romance fantástico? O que isso faz afinal de nós, da existência da lembrança, dos nossos hábitos, da relação da nossa alma com a matéria, da produção e da inércia, das funções do nosso corpo e de toda a natureza? Tal realidade, digamos, cinematográfica de nossa corporeidade e espiritualidade nos relegaria então ao domínio da ilusão ou da ficção? Seríamos nós nada mais que uma fabulação do tempo? Ou melhor, não seria o tempo senão essa fabulação e criação de si? Se isso é verdade, em que uma obra-de-arte e um ser vivo se difeririam? Que poder excessivo é esse que a arte tem de abalar nossas tradicionais – e verdadeiramente úteis – concepções de presente, passado, futuro e, por isso mesmo, ultrapassar os limites de nosso Eu? Até quando resistirão as falsas estruturas e divisões, toda a armação lógica que pretende nos dar explicações à medida que nos enfraquecem, afastando-nos das articulações da realidade e do funcionamento do mundo – esse “Ser sem nome, sem rosto, sem século, substância mesma e sopro de toda vida”⁹?

1.1 Designações humanas, imposições divinas e explosões cósmicas.

À título de preâmbulo, apontamos que o esclarecimento do que entendemos por *arte* não será dado numa definição, de modo que não cairemos na armadilha cognitiva de procurar apaziguar certos obscurecimentos e ambiguidades iniciais com a apresentação de uma fórmula simples e geométrica que a explique. Na verdade, não é possível antecipar uma apreensão imediata de sentido impondo uma significação, o que quer dizer que será no curso da exposição, ao longo do desenvolvimento mesmo da pesquisa, que um termo tão usual revelará naturalmente sua singularidade.

[...]il est inutile et il serait d'ailleurs le plus souvent impossible au philosophe de commencer pour définir – comme certains le lui demandent – la nouvelle signification qu'il attribuera à un terme usuel, car toute son étude, tous les développements qu'il va nous présenter auront pour objet d'analyser ou de reconstituer avec exactitude et précision la chose que ce terme désigne vaguement aux yeux du sens commun ; et la définition en pareille matière, ne peut être que cette analyse ou cette synthèse, elle ne tiendrait pas dans une formule simple [...] Son exposé est cette définition même.¹⁰

Além disso, todas as apreciações significantes remetem constantemente para fora da arte para se falar dela; portanto, aqui preferimos afirmar a expressão artística, resgatá-la em

⁹ ROLLAND, L'éclair de Spinoza, p.11 (tradução nossa).

¹⁰ BERGSON, Comment doivent écrire les philosophes, p. 7.

ato, deixando emergir toda comparação ou crítica como consequência implícita, se necessária. Veremos, enfim, que sua consistência reside antes em um modo de ação do que em um conjunto de atributos. E, como toda intuição é, no fundo, de caráter verdadeiramente simples, buscaremos nos ater o máximo possível à sua indivisibilidade e autonomia. Para além da invenção de critérios para apontar o que é ou o que não é arte em cada época e lugar, partimos do pressuposto da sua raridade e total independência das intenções exclusivamente humanas. Tampouco cremos que é preciso combater o clássico ou insistir nas abordagens contemporâneas: desde já estabelecemos que não é preciso ir muito longe para resgatar o que há de essencial e extemporâneo no ato de criação artística. Diferença não significa pluralidade, é multiplicidade de ordem qualitativa e não quantitativa. Impõe-se pela sua potência, sendo assim, não nos interessa questionar os pretendentes, atravessando continentes e eras, chegando às suas diferenças constitutivas por comparação. Esse tipo de conduta revela insuficiência vital, o que caracteriza uma busca unicamente intelectual.

Considero que em filosofia o tempo dedicado à refutação geralmente é tempo perdido. De tantas objeções levantadas por tantos pensadores uns contra os outros, o que resta? Nada, ou pouca coisa. O que conta e permanece é o que se apresentou de verdade positiva: em virtude de sua força intrínseca, a afirmação verdadeira substitui a ideia falsa e acaba sendo, sem que tivesse o trabalho de refutar ninguém, a melhor das refutações.¹¹

Evidentemente, não são só coisas e seres, mas as noções em filosofia também atravessam seus próprios devires: o emprego do termo “arte” tem um percurso um tanto curioso. Em linhas gerais, sabe-se que desde a antiguidade a arte pode ser falada em vários sentidos, indicando inicialmente virtude ou habilidade para se produzir algo de acordo com certas regras ou método – da arte do sapateiro à arte de viver! Na Grécia próspera de Péricles, por exemplo, difundia-se sob o termo *techné*¹² uma série de atividades que davam à arte o sentido mais preciso de *ofício*, podendo ser atribuído amplamente às atividades manuais, tanto quanto à habilidade ligada às palavras e ao raciocínio. Era preciso um contexto para se entender o modo de fazer implicado, de tal forma que sua generalidade indicava uma indefinição e não o contrário. Platão, por sua vez, já traça uma primeira distinção quando impõe a superioridade da arte intelectual que, ao invés da produção de artefatos, implica um método (a dialética) capaz de alcançar nada menos do que a própria verdade como produto, vindo a utilizá-la como princípio para reger a própria cidade com seus ofícios e, conseqüentemente, seus produtores de artefatos. Contudo, a noção de arte continua precisando ser adjetivada para se distinguir, sobretudo permanece ligada ao conhecimento, enquanto que

¹¹ BERGSON. Fantasma de vivos e pesquisa psíquica. In: A energia espiritual, p. 62.

¹² A palavra latina é *ars*, que traduzimos por arte.

o domínio da criação artística em geral não passa de degradante atividade de imitação do mundo, que já não passa de reflexos tortuosos de ideias perfeitas transcendentais. Grosso modo, sabe-se que, para Platão, o conhecimento filosófico não poderia ser da mesma natureza de um produto artesanal, tampouco confundido com a ordem da poesia e da tragédia, tampouco da harmônica escultura grega. Era *episteme* – único conhecimento real (ou melhor, encontro mesmo com a eternidade imóvel) e que não envolvia em seu percurso imitação das ideias supremas, ou das imitações dessas imitações. Segue-se que a criação artística, e tudo o que envolvia a matéria, o andamento inconstante do tempo e o trabalho manual em geral, eram não só hierarquicamente inferior como era ilusão prejudicial à elevação do espírito. Como consequência, *é o movimento criador em si que ainda não se tornou um legítimo problema do pensamento*, apesar de ser a fonte mesma que determina toda sua riqueza (inclusive os delírios da transcendência). Aliás, em Aristóteles o tema da imitação é recorrente (agora sob o problema da *mimesis*), mas é a oposição entre arte e natureza que é pressuposta. Em nenhum desses casos há autonomia ou necessidade na produção artística, muito menos em seus efeitos. A tragédia pela perspectiva de Aristóteles, por exemplo, é campo de imitação de ações completas, organizadas com ritmo, harmonia e canto, com a função psicológica de provocar por meio da compaixão e do temor a expurgação ou purificação dos sentimentos (*catarse*). Sentido esse que ultrapassa mais uma vez as razões intrínsecas a arte, justificando-a por exterioridades ou necessidades válidas em outros campos.

A busca da verdade, com efeito, se caracterizou em seus primórdios por uma luta contra a polifonia irreduzível que marcava a vida dos antigos (em geral, ainda não tão domesticados pela razão), cujo grau de inventividade parecia inesgotável. À maneira de Cronos que decepa o próprio pai, separando céu e terra para libertar seus irmãos e, em seguida, os aprisiona novamente por temer sua força, um fruto tardio da imaginação criadora renega suas origens na esperança de salvar a humanidade da obscuridade e ilusão - apenas para encerrar-lhe na estrada ofuscante da verdade. O fascínio da universalidade do pensamento, de sua inteligibilidade e, quiçá, sua comunicabilidade, se confrontava tanto com a opinião comum, quanto com a disposição trágica da veia artística grega. Ora, os olhos uniformizantes da verdade transcendente só veem perigosos labirintos e capturas onde há heterogeneidade de cores, sabores, aromas, deuses e multiplicação incalculável de cantos e ritos. Dessa forma, o princípio falseante da atividade artística também parecia contradizer o amor à sabedoria, pois tudo o que escapava às formas elementares, universais e previsíveis da geometria – grande e admirável descoberta da razão – passou a ser desprezível ou tratado como mero acessório. Isso se estendia, sobretudo, ao âmbito moral, como se constata em

Sócrates ao buscar definir a justiça, a coragem e, inclusive, a beleza. Ora, o que não é uma definição senão o ato psíquico que tende antes de tudo a rodear uma coisa de negatividades e exclusões? Pensa-se, com efeito, que as leis do mundo são as mesmas alcançadas e objetivadas pela lógica racional, sendo este o caminho certo a seguir, pelo qual qualquer sinuosidade criadora ou variação sensual equivaler-se-ia ao erro. O pensamento ocidental foi, desse modo, definitivamente arrancado da naturalidade com que a vida prolongava-se na ficção. A modernidade prolongou tão largamente essa estrada que chegou a conectar suas extremidades, inventando uma etapa circular quase intransponível no ato de pensar para garantir a certeza - designou-a “teoria do conhecimento”.

Seria inexplicável o apego deste ou daquele filósofo a um método tão estranho, se esse método não tivesse a tripla vantagem de lisonjear-lhe o amor-próprio, facilitar o trabalho e dar-lhe a ilusão de conhecimento definitivo. Como o conduz a alguma teoria muito geral, a uma idéia quase vazia, ele sempre poderá, mais tarde, colocar retrospectivamente na idéia tudo o que a experiência terá ensinado sobre a coisa: afirmará então que se antecipou à experiência unicamente pela força do raciocínio [...] Como, por outro lado, nada é mais fácil que raciocinar geometricamente sobre ideias abstratas, ele constrói sem dificuldade uma doutrina em que tudo se sustenta e que parece impor-se pelo rigor. Mas esse rigor resulta de ter operado sobre uma ideia esquemática e rígida, em vez de seguir os contornos sinuosos e móveis da realidade.¹³

Desde o preceito “tudo deve ser inteligível para ser belo”, introduzia-se no mundo uma espécie de ascetismo lógico, cujo peso destrói todas as outras direções possíveis da civilização, ao fazê-lo caber dentro dos quadros rígidos do entendimento. Nietzsche dizia que, quando o *daimon* exercia sua influência em Sócrates era estranhamente para cortar seu delírio criador com a emergência das garras de sua consciência adaptativa, que captura sua espontaneidade instintiva e se torna soberana. Contudo, contudo... Lá onde deuses só se disfarçariam de mortais para passar imperceptivelmente e não perder sua imortalidade (grande risco assumido ao descer a tal nível de familiaridade com os homens), a linguagem divina pode ser tudo menos o tão otimista *lógos* – é loucura, indeterminação, enigma, música e expressão poética, trágica, excessiva. Antes voltássemos a Homero, que dá à poesia um valor divino, indiferente ao mundo humano, transformando nossos incontroláveis destinos em nada mais que seu material artístico:

Existe algo mais ousado, mais horripilante, mais incrível, a brilhar como sol de inverno sobre o destino humano, do que este pensamento encontrado em Homero?

*Assim decidiram e impuseram os deuses aos homens
A ruína, para que gerações posteriores a cantassem.*

Ou seja: nós sofremos e sucumbimos para que não falte material aos poetas – assim dispõem precisamente os deuses homéricos, que parecem bastante preocupados com o divertimento

¹³ BERGSON. A consciência e a vida, in: A energia espiritual, p. 3.

das gerações vindouras e muito pouco conosco, os homens presentes. – Que tais pensamentos surgissem na cabeça de um grego!¹⁴

Longe de todas as funções que a arte pode exercer no âmbito das atividades humanas, valeria mais voltar-se para a natureza da atividade artística para, assim, finalmente entendermos de que se trata e como ela se distingue de tudo o que não implica semelhante qualificação. Não nos cabe mais distinguir simplesmente entre as belas artes e as artes servis (manuais) como se fazia na Idade Média. Aliás, é sabido que as primeiras incluíam igualmente o artesanato, ou melhor, toda arte era trabalho de artesãos na medida em que a noção de autoria individual era inexistente, relegando a atividade artística quase totalmente a necessidades religiosas (o que, diga-se de passagem, não deixou de criar grandes estilos, como o gótico, por exemplo). São Paulo dizia que tais monumentos e objetos serviam para favorecer a comunicação com o outro mundo, como reflexos da eternidade, guiando a meditação dos devotos, conduzindo seus espíritos *per visibilia ad invisibilia*. Bastava, afinal, que se executassem as ordens da autoridade eclesiástica ou de um príncipe sem que o trabalhador interviesse com a colocação de novas imagens ou sentidos. Ao artista-artesão cabia tão somente aplicar os procedimentos técnicos que lhe permitiriam uma correta fabricação¹⁵. Ele era apenas instrumento de um propósito religioso maior. A partir do Renascimento o problema da autoria começa a falar mais alto, já que é a figura do próprio homem que se torna central. Quando Leonardo da Vinci proclama que a pintura é uma “coisa mental”, ele está reivindicando a ela uma dignidade superior às artes mecânicas gerais, valorizando, com isso, o indivíduo como criador. A despeito da riqueza incomparável espalhada pela era renascentista, o individualismo foi se estendendo historicamente até o ponto em que o fazer artístico se relativizou e que a própria noção de arte se confundiu com o fazer publicitário. Estranhamente retornamos na era contemporânea a certo obscurecimento: hoje, por outras razões, pouco se nota a absoluta distinção entre arte e artesanato, em última instância, entre criação e fabricação. Contudo, não é apenas a noção de *autor* que deve ser evocada para dissipar essa indevida aproximação, mas, acima de tudo, *a colocação da produção artística como necessidade da própria natureza ao invés do resultado de uma ação voluntária particular, aniquilando as falsas oposições entre arte e natureza, uma prolongando-se explosivamente na outra, atrás da contínua evolução criadora do cosmos*. Aliás, ainda sobre a questão da autoria, é muito pouco evidente que singularidades artísticas sejam expressões de indivíduos-autores, devendo corresponder antes a certas exigências

¹⁴ NIETZSCHE. Humano Demasiado Humano II, p. 91.

¹⁵ DUBY. Art et société au Moyen Age, p.8

impessoais de criação, pré-subjetivas, sem que, com isso, retornemos à transcendência medieval. Eis que se poderia até mesmo juntar um conto, uma pintura e uma sinfonia, produzidos em épocas distantes umas das outras e locais completamente diferentes, tecendo-lhes numa mesma e única atmosfera estética, como Borges sugerira.¹⁶ A constância com que vemos a força criadora canalizar-se em um só artista ou, no máximo, em uma corrente artística talvez se deva ou à nossa limitação no tempo e no espaço ou a maior facilidade para a potência criadora se exprimir desse modo; realização que se dá, em primeiro lugar, na relação com outras forças ativas compatíveis e, em segundo lugar, a despeito dos entraves atuais inutilizáveis na sua composição material. Essa composição resolve-se num movimento que precede os termos envolvidos e os reúne todos (inclusive a cultura ou a técnica do artista que o integram) numa singularidade insubstituível. Eis que, em virtude dessa qualificação derradeira¹⁷ tampouco podemos conceder que a concepção medieval, mencionada anteriormente, dê conta do problema, uma vez que, se confundíssemos o artista com um artesão apenas para recuperar o sentido impessoal da arte, aceitaríamos de bom grado a intervenção de alguma transcendência no que há de essencial no ato de criação, e não apenas nas razões, condições ou justificativas¹⁸. *Ademais, o modo segundo o qual se produz uma obra ou um artefato faz com que haja uma intransponível distância entre o ato de criar e o ato de fabricar do ponto de vista da continuidade de movimento e unidade de sentido.* Sucintamente, podemos dizer que enquanto o primeiro se propaga inevitavelmente a partir um centro, o segundo apenas adiciona partes até preencher uma intenção exterior aos seus meios. A ação, no primeiro caso, é causa que coexiste com seu efeito; no segundo, é um mero efeito de determinações que o ultrapassam. Sobretudo, a criação não se opõe ao realismo; muito pelo contrário, é capaz de revelar a face mais vital da natureza.

Até chegar a tal inversão de perspectiva e tomar filosoficamente a arte a partir do movimento que a instaura, o pensamento vagara como se nunca viesse a se encontrar consigo mesmo. Três mil anos de civilização e apenas no século XVIII as Belas Artes enquanto tais se tornam objeto de reflexão filosófica. Até então parece que os filósofos mantinham uma posição de rivalidade ou desconfiança com a arte, como se estivessem em perigo iminente em virtude de seus desejos e paixões aparentemente vãos e imoderados. Temporada angustiante de caça moral aos poetas, esses fúteis amantes das aparências! E quando finalmente se dedica à arte, a filosofia volta-se mais para o conceito de belo do que para a criação em si,

¹⁶ BORGES. A flor de Coleridge. In: Outras inquisições, p. 67.

¹⁷ O que não quer dizer que seja posterior, mas é co-extensiva a todo trabalho impessoal de criação que só existe na relação entre o artista e a força que o ultrapassa.

¹⁸ Como acontece no caso do mecenato.

preocupada com a questão do juízo mais do que com a emoção impura e instauradora do ato criador. De fato, a estética esteve muito tempo confinada nas intermináveis questões de gosto que a encerravam entre os confins da história e a plenitude da eternidade – subjetivo ou objetivo, universal ou individual, sensual ou espiritual, real ou imaginário, trabalho ou inspiração? Enquanto disciplina que supostamente versa sobre a filosofia da arte, estava mais centrada no problema da sensação comunicada ou da interpretação sugerida, em suma, em que medida poderia pertencer ao entendimento, em que medida evocaria nosso interesse ou mobilizaria outras faculdades do espírito. Mesmo afastando-a da lógica, da razão e do interesse pessoal, Kant chega a reduzi-la ao puro formalismo do juízo de gosto, convicto de que a investigação estética deveria recair sobre o princípio do belo. Nietzsche, sem dúvida, realiza a primeira grande transmutação do problema, deslocando-se para a perspectiva da criação em si e abrindo caminho para o pensamento deleitar-se com seu próprio funcionamento trágico, aberto e afirmador da vida. Longe de ser um consolador da realidade com os meios da ilusão, longe de ser um fabulador que procura nos afastar da crueza do mundo, o artista sublima a vida por um efeito de amplificação de sua essência e a remedia de sua degeneração em conhecimento puro, elevando o falso, ou a potência criadora, ao princípio mesmo da realidade.

Ora, o lugar aparentemente marginal dedicado à arte no pensamento de Bergson não o impede de também haver formulado uma das mais lúcidas filosofias da arte. Mostra-nos, por sinal, que o problema da criação artística não se reduz tão somente à filosofia da arte, participa intrinsecamente de uma filosofia da natureza, que é primeiramente uma metafísica. Nem imitação, nem catarse, nem símbolo, nem representação, nem contemplação estrita: a arte não tem funções alheias a seu próprio movimento inextinguível, é tão vital como a própria vida, tão imanente e necessária como a mais radical e libertária metafísica, tão pouco genérica como toda e qualquer intuição, tão estranha às razões da verdade e do homem como a natureza de toda expressão, a qual devém propriedade do universo, efeito imanente do tempo e não mais de derrisório domínio lógico ou linguístico. Todavia, a obra bergsoniana começa por tratar o acontecimento artístico como *revelador da realidade* em virtude de seu poder de ampliar a percepção natural e oferecer uma visão das coisas mais desprendida, explicitando aspectos que nosso comportamento cotidiano nos esconde devido a seu interesse prático, mas cuja presença virtual já havia nos tocado sem o notarmos. Afinal, não é a semelhança com a percepção natural que nos chama atenção no encontro com um *chef-d'œuvre*, mas a sua originalidade. No entanto, o que um artista traz de singular não pode ser confundido com a vã expressão de um estado de alma subjetivo ou da arbitrariedade de sua

fantasia. Aquilo de que nossa percepção ordinária, deformada e incompleta nos priva, o artista nos oferece com verdade, isto é, apresentando-a de forma mais rica e mais completa. Desse modo, a arte tem, nesse momento, o valor provisório e necessário de *revelação* à medida que é preciso conectá-la à realidade e não só à propagação da beleza ou à sua acessória fruição. É preciso, acima de tudo, provar que uma comunicação de ordem artística só é possível porque o fundo de toda vida é virtual, carregamos no mais íntimo de nosso espírito as nuances de emoção e pensamento que, conjuradas na existência ordinária, veem-se forçadas a se banhar na substância que as revelará, tal como uma imagem fotográfica, quando entrar em contato com um artista. Por fim, evidencia que o efeito do procedimento artístico não é tanto sua obra sensível, como, sobretudo, o levantamento de forças vitais antes adormecidas.

Os grandes pintores são homens aos quais sobrevém certa visão das coisas, que se tornou ou se tornará a visão de todos os homens. Um Corot, um Turner, para só citar esses, perceberam na natureza muitos aspectos que não notaríamos sozinhos. – Porventura nos dirão que eles não viram, mas criaram, que eles nos ofereceram produtos de sua imaginação, que nós aderimos às suas invenções porque elas nos agradam e porque simplesmente nos divertimos ao olhar a natureza por meio da imagem que os grandes pintores dela nos traçaram? Não deixa de ser verdade em certa medida; mas, se tivesse sido unicamente assim, por que diríamos de certas obras – as dos mestres – que elas são verdadeiras? Onde estaria a diferença entre a grande arte e a pura fantasia? Aprofundemos o que experimentamos diante de um Turner ou um Corot: veremos que se nós os aceitamos e admiramos é porque nós já havíamos percebido algo do que nos mostram. Contudo, havíamos percebido sem apercepção. Foi para nós uma visão brilhante e fugaz, perdida na multidão de outras visões igualmente brilhantes, igualmente fugazes, que se recobrem na nossa experiência usual como “dissolving views” e que constituem, devido à sua interferência recíproca, a visão pálida e descolorida que temos habitualmente das coisas. O pintor a isolou; ele a fixou tão bem sobre a tela que a partir de então nós não poderemos evitar de perceber na realidade o que há de si nela.¹⁹

Mas o risco de permanecer nesse estágio conceitual em que a arte se limitaria a ensinar a ver, a fazer notar o que já nos afetara de forma distraída, estimulando o reconhecimento do mundo sem isolamentos ou abstrações utilitárias, é justamente o de concluir que o universo possuiria uma natureza dada, pronta para ser descoberta. Sem dúvida, isso negaria toda filosofia bergsoniana. O que ele quer dizer, então, ao dar à arte a função de nos fazer entrar em comunicação direta, imediata, com as coisas e com nós mesmos ao afastar os véus que a sobrevivência nos impõe? Ora, os artistas vibram em uníssono com a natureza, pois são capazes de identificar o ato de ver com o ato de criar, são capazes de acompanhar por dentro o movimento que nos escapa, desenhando-o de acordo com o alcance de seu sentido mais desprendido das exigências biológicas, recobrindo o dado com o novo, dobrando uma função corporal na direção do gozo ilimitado de si mesma. Por todas essas razões, é preciso ir além: Bergson ultrapassa a falsa alternativa pela qual a história da arte opõe realismo e

¹⁹ BERGSON. La perception du changement, in : la pensée et le mouvant, p. 1371 (tradução nossa).

idealismo. Não se trata nem de ser fiel às aparências do mundo natural, nem de mascarar-lo com um embelezamento formal. Se tais perspectivas pudessem esclarecer alguma coisa no âmbito artístico só o fariam se estivessem estritamente agenciadas, perdendo tanto a pureza do ideal do belo, quanto o relativismo de seus fenômenos sensíveis. Afinal, uma visão mais direta da realidade só pode ser alcançada ao descartar a representação ordinária e, ao mesmo tempo, inventar uma nova ordem de coisas. Esse procedimento beiraria o idealismo se não prolongasse a intrínseca potência criadora da vida. Por alguma comodidade, Bergson chegou até mesmo a usar o termo *idealismo* para exprimir o meio com que se chega ao realismo na arte, ou seja, empregou-o unicamente para esclarecer o salto necessário que nos conecta à imaterialidade da vida.

Essa pureza de percepção implica uma ruptura com a convenção útil, um desinteresse inato e especialmente localizado do sentido ou da consciência, enfim, uma certa imaterialidade de vida, o que sempre chamamos de idealismo.²⁰

A superação da percepção natural reenvia o artista, portanto, ao coração da natureza, à medida que ele continua seu movimento criador. Só é revelador porque é criador. Sua força é capaz, inclusive, de sugerir ao espectador o mesmo procedimento, caso certas disposições de espírito permitam-lhe se instalar de um só golpe numa nova relação com a natureza, instaurando um novo circuito perceptivo que não seja um mero desvio de nenhuma de suas faculdades organizadas para a ação e satisfação de necessidades atuais. Dessa maneira, todo o desenvolvimento da obra bergsoniana nos oferece instrumentos conceituais para pensarmos a criação em si mesma, sem concernir a contemplação senão de forma secundária, uma vez que, até para essa última acontecer, é requerido, antes de tudo, alguma espécie de mergulho fugidio no seio da realidade.

1.2 Interseções metafísicas e articulações naturais.

Basta um perfume que tenha sutilmente atravessado nosso caminho para que o presente se esqueça de sua suposta instantaneidade e intrínseca utilidade, e que sejamos levados a outros territórios do espírito, onde reinam intensidades, incerteza e imaginação. Daí, todo um mundo inatural pode se descortinar como num passe de mágica, com o risco mesmo de destacar-se da extremidade que nos conecta ora à materialidade da vida, ora à vitalidade que se insere na matéria, encerrando-nos numa ilusória interioridade. A existência das

²⁰ BERGSON. La perception du changement, in : la pensée et le mouvant, p. 1372 (tradução nossa).

lembranças sempre provocou o pensamento, levando-o a se determinar segundo as diversas dimensões do tempo, pensadas ora pela perspectiva da eternidade, ora do fluxo material, ora da instantaneidade do presente, ora da relatividade do sujeito sensível, que ofereceria uma temporalidade própria à sua consciência. Vamos desde a definição antiga de sabedoria, que envolvia a reminiscência de um mundo das ideias, um imenso passado real e transcendente onde residia a verdade, até a construção moderna de uma teoria do conhecimento, que compreende a lembrança como a reprodução inextensa e, portanto, mais fraca de uma percepção externa ou interna. Seja partindo da eternidade ou daquele ponto privilegiado oferecido pelo instante, o movimento e a multiplicidade remetem-se sempre a uma unidade que é primeira ontologicamente, capaz de justificá-los sob o estatuto de intervalo ou passagem entre formas, por sua vez fixas. Quando a verdade preexiste às nossas afirmações, seja como for, tendemos a negligenciar a superabundância da vida ou recalá-la, adaptando-a aos quadros rígidos do entendimento. O que entra em questão nesse tipo de problematização é a noção mesmo de essência e sua relação com o que há de frágil e efêmero no mundo, a relação da mudança com a aparente repetição do mesmo, a problematização da finitude da vida face à eternidade que seus próprios movimentos evocam por meio de sua eventual cristalização, organização, estabilização. Ora, sabe-se que o percurso do pensamento é longo, segue um conjunto aberto de trajetórias ricas e exaustivas, o qual se presta ou pode ser objeto de uma história da filosofia, no mais das vezes de forma um tanto caricatural. Porém, realiza igualmente viagens sobre si mesmo que experimentam vias descontínuas, que fazem circular intensidades livres até o ponto de criar conceitos que são verdadeiros saltos qualitativos, alcançando um rigor e uma novidade irreduzíveis da série anterior, resultantes de uma intuição singular. A investigação sobre a lembrança conduzirá a inúmeras veredas que se atravessam sem se tocarem, alamedas bem *arborizadas*²¹ e abandonadas onde a distância entre o corpo e a alma é tão intransponível quanto a de sua própria filosofia em relação àquela outra capaz de reuni-los num só movimento. Quando alcançamos a interseção entre matéria e espírito tal como Bergson a instaura, podemos finalmente explorar tanto o funcionamento do corpo, como inacessíveis cantos da alma, de modo que não se admita preeminência de um sobre o outro. Em última instância, somos levados a elaborar outras maneiras de se filosofar sobre o próprio tempo, de encará-lo de frente ao invés de vivenciá-lo indiretamente por suas refrações no espaço. Com efeito, é preciso se confrontar com uma filosofia mais sutil, a qual pressupõe que uma evidente solidariedade entre corpo e alma não significa *paralelismo*; que o cérebro,

²¹ Sentido do sistema arborescente e dicotômico, contrário ao rizoma, como coloca Deleuze.

por exemplo, não é a tradução fisiológica do pensamento; que, neste último, há sempre um excesso. Sem duvida, recoloca-se assim o problema mais fundamental sobre a existência.

De uma maneira geral, o estado psicológico nos parece, na maioria dos casos, ultrapassar enormemente o estado cerebral. Quero dizer que o estado cerebral indica apenas uma pequena parte dele, aquela que é capaz de traduzir-se por movimentos de locomoção. [...] Aquele que pudesse penetrar no interior de um cérebro, e perceber o que aí ocorre, seria provavelmente informado sobre esses movimentos esboçados ou preparados; nada prova que seria informado sobre outra coisa. Ainda que fosse dotado de uma inteligência sobre-humana e tivesse a chave da psicofisiologia, seria tão esclarecido sobre o que se passa na consciência correspondente quanto o seríamos sobre uma peça de teatro acompanhando apenas os movimentos dos atores em cena.²²

Toda filosofia da natureza se debruçou sobre a relação possível entre matéria, vida e consciência, consistindo inclusive em sua pesquisa de maior dificuldade. Embora seja evidente que tais planos diversos nos atravessem, não foi raro ver a necessidade de opô-los na hora de fazer devidas distinções entre eles. A saída bergsoniana começa por uma mudança de direção, de método: será pela convergência inevitável e sentida, e não pela distância abstrata e artificial entre tais linhas de fato – o corpo e a alma - que compreenderemos o lugar de cada uma. Mais do que isso, trata-se sem dúvida de distingui-los radicalmente, mas sem esquecer que cada diferença de natureza não é senão um grau da diferença²³: isso significa que a solidariedade entre tais inclinações implica uma interpenetração. Para além de todo dualismo ou paralelismo, apenas pela concepção de *univocidade* que daremos conta de articular matéria, vida e consciência *justamente por suas diferenças* num mesmo e único processo. Ora, o dualismo diz que a matéria é irreduzível ao espírito. O monismo materialista afirma que tudo se reduz à extensão. O espiritualismo absoluto indica uma consciência vaga à matéria, atribuindo-lhe uma essência análoga ao nosso espírito; contudo, tendo por meio uma relação de semelhança. A tese de Bergson, ao contrário, garante a interseção dos planos - seja corpo, vida, consciência - a partir daquilo oferecem como diferença interna. O todo que os organiza intimamente é o tempo. Suas nuances ou tendências qualitativas, a princípio em estado virtual de complicação (co-implicação), apresentam-se, depois de atualizadas, compostas num misto. Então, seria preciso buscar de que maneira o tempo se envolve em nós, como estamos implicados na natureza e como nos desdobramos com eles. É evidente que a inteligência não foi feita para esse tipo de especulação, pois a ela é conferida a tarefa grosseira de manipular a matéria inerte, separar e reagrupar objetos segundo sua necessidade fabricadora. Seria preciso uma marcha espiritual um tanto mais fina e penetrante, capaz de atravessar todos os planos da

²² BERGSON, Matéria e memória, p. 6 e 7.

²³ DELEUZE. Bergsonismo, p. 121.

realidade, quebrando o invólucro do misto que nos condena à condição de ser vivo, para encontrar nossa substância temporal.

Ela [a inteligência] é a vida olhando para fora, exteriorizando-se com relação a si mesma, adotando em princípio, para dirigi-las de fato, as manobras da natureza inorganizada. De onde seu espanto quando se volta para o vivo e se encontra frente à organização. Seja lá o que for que faça então, resolve o organizado em inorganizado, pois não conseguiria, sem inverter sua direção natural e sem se torcer sobre si mesma, pensar a continuidade verdadeira, a mobilidade real, a compenetração recíproca e, para ir direto ao ponto, essa evolução criadora que é a vida.²⁴

1.3 Método e experiência: quando partir é chegar.

O método da intuição implica um mergulho na continuidade indivisa da mobilidade mais pura. Conduzidos ao interior da vida e confundidos com ela, ao invés de se propor um conhecimento exteriorizado e mediatizado pelas faculdades estritamente subjetivas que versam sobre o imóvel (ou melhor, fixam tudo o que tocam), intuir é encontrar-se de maneira imediata com a realidade fluida. É um processo em que o espírito esquiva-se exatamente da duração que o fixa como sujeito estável, interessado e agente, para reformular-se em nome de outras durações. Portanto, não se trata nem de conceber, tampouco de compreender o mundo a partir de uma percepção ordinária. Sabe-se que a percepção, ao invés de acrescentar algo à mente ao iluminar o objeto, apenas recorta-o e subtrai dali o que convém para melhor agir, obscurecendo certos lados dele por um efeito óptico (sem armazenamento de imagens), “de modo que o resíduo, em vez de permanecer inserido no ambiente como *coisa*, destaca-se como *quadro*.”²⁵ Trata-se de um efeito de miragem, assemelhando-se aos fenômenos de reflexão que vem de uma refração impedida, como a imagem do lápis mergulhado no copo d’água. Eis sumariamente como funciona o mecanismo da percepção no homem, sem ainda considerarmos a imensa parte construtiva da memória nesse processo: as imagens exteriores vantajosas atingem os órgãos dos sentidos por meio de uma excitação que modifica os nervos. Em seguida, essa influência é propagada no cérebro, que é um condutor que recebe e transmite movimento, podendo levar o movimento recolhido a um órgão de reação escolhido ou abrir esse movimento a uma totalidade de vias motoras, esboçando todas as reações possíveis ou se dispersando nessa indeterminação latente. Em todo caso, a estimulação inicial atravessa a massa cerebral e se manifesta em ação voluntária ou desfaz-se em afecção. A propósito, todo dado fragmentário oferecido pela percepção é muito frágil e tardio, pois não se trata meramente de um fragmento solidificado de um fluxo anterior. Como não há dualismo

²⁴ BERGSON, *Evolução criadora*, p. 175.

²⁵ BERGSON, *Matéria e memória*, p. (início, ver)

nem mesmo entre um corte e uma continuidade, nota-se que o corte define aquilo que ele corta como sendo uma continuidade ideal. Dessa maneira, esta continuidade, este fluxo anterior, já é um corte de um outro fluxo, cortado por sua vez por uma outra máquina seletiva e assim por diante. Devemos admitir inclusive uma regressão infinita, sem necessidade alguma de um fundamento.

Nem a questão, nem a resposta que interessam advêm da *percepção*, da *compreensão* ou de *concepções*. Se nos bastasse *conceber*, apenas abstrairíamos de coisas extremamente diferentes um aspecto comum pelo artifício da semelhança (categoria prática, não metafísica), com o fim de satisfazer a razão com algo de invariável, submetendo-o a alguma classificação, uma ideia geral. Se bastasse *compreender*, encontraríamos relações estáveis entre tais dados ou fatos para reestabelecer um falso movimento, embora compatível com algum funcionamento natural, permitindo-nos crer que tal acordo entre proposição e mundo equivaler-se-ia a uma verdade. A intuição bergsoniana, por sua vez, convida-nos a participar da vida em suas nuances, conecta nosso corpo individual à liberdade criadora do tempo, seja esteticamente, seja filosoficamente²⁶. Sendo assim, esse método não tem nada a ver com o alcance ou a confirmação de uma verdade fixa, não consiste meramente num modo de conhecer as coisas, traduzidas em um discurso, mas sim em coincidir com a realidade em seu movimento metafísico, isto é, em sua diferenciação. A singularidade do próprio método bergsoniano é tão real como cada um de seus efeitos: alia-se procedimento e resultado de tal forma que a ideia de validade universal para um conceito torna-se impossível. Outrossim, a ideia de uma fórmula geral do que seria em si a intuição, ou uma receita para encontrá-la são inaplicáveis. Marquemos, portanto, o caráter de novidade radical que este método encerra e que impõe invariavelmente a tudo sobre o qual se aplica. Intuir é criar, não mais desvelar uma realidade inerte preexistente, que esperaria passivamente ser descoberta. Mas, criar, por sua vez, também não se limita a um simples rearranjo de partes, conduzido por alguma intencionalidade. É um modo de ação espontâneo, único e necessário.

Tradicionalmente, nota-se que a palavra método e a palavra intuição concernem a dois acontecimentos distintos: ora um conduz ao outro, ora o outro exige a prática do primeiro, dada a distância entre o caminho e o destino. Grosso modo, até a Idade Média, o método filosófico se aplicava secundariamente ao que se chamava de intuição para certificar-se da verdade que já havia sido comunicada. Pela contraposição e crítica, essa verdade era reconstruída. Depois da Renascença, o método versa sobre os meios de se obter uma intuição,

²⁶ A intuição estética e a intuição filosófica admitem distinções quanto ao seu desenvolvimento, o qual será tratado em seus pormenores num outro capítulo.

é o caminho reto que expurga o erro. Entre os problemas mais fundamentais do pensamento e sua solução colocava-se uma série de questões relativas a como alcançar uma evidência inquestionável, absolutamente segura. A intuição se transforma em algo exclusivamente intelectual, resultado de uma longa meditação à luz da razão. Ainda assim, era preciso estudar todo o mecanismo da razão, discutir seus frutos, criticar a crítica e somente depois de se estar seguro de seu instrumento, ele poderia finalmente ser utilizado.

Infelizmente, esse momento nunca chegará. **Só vejo um meio de se saber até onde se pode ir: é pôr-se a caminho e andar.** Se o conhecimento que buscamos é realmente instrutivo, se ele deve dilatar nosso pensamento, toda e qualquer análise prévia do mecanismo do pensamento poderia apenas mostrar-nos a impossibilidade de ir tão longe, visto que teríamos estudado nosso pensamento antes da dilatação que procuramos obter dele. Uma reflexão prematura do espírito sobre si mesmo irá desencorajá-lo de avançar, ao passo que pura e simplesmente avançando ele teria se aproximado do objetivo e, ademais, teria percebido que os obstáculos apontados eram, em sua maioria, efeitos de miragem. (grifo nosso)²⁷

Ora, o método conquistado por Bergson não vem nem antes, nem depois de uma intuição, não conduz a lugar nenhum, não quer desvelar nada e não tem a razão como princípio: trata-se de uma coincidência entre ver e agir, entre sujeito e objeto, contemplação e criação. *O método é a intuição.* Não leva a nenhuma experiência, mas é a própria experiência, ou melhor, *experimentação*. Não recai na falsa alternativa entre o vivido e o concebido, entre as particularidades empíricas e os universais abstratos: envolve-se na imanência do movimento vital pelo qual o tempo se realiza enquanto duração e elã criador. Disposição do espírito que nos lança em uma relação direta com o tempo, conduta que amplia nossa consciência ao mesmo tempo em que depende dessa ampliação: desvio feito sem a ajuda da inteligência, lançado na direção da vida sem a especificidade do instinto e sem o delírio da religião.

Com efeito, diz-se que há coisas que só a inteligência é capaz de procurar, mas que nunca será capaz de encontrar por si só, já que o seu conhecimento está voltado apenas às relações, sendo vazia, formal, exterior – algo que cabe somente à fabricação e sua possibilidade de variar na manipulação da matéria inerte. Trata-se de um instrumento imperfeito por definição – só se realiza à custa de um esforço, além de criar uma nova necessidade para cada uma que satisfaz. É marcada justamente pela inadequação entre representação e ato, cuja distância é artificialmente anulada pelo que denominamos *conhecimento*, embora este só exista para suprir uma dupla necessidade prática: buscar a energia requerida pelo corpo em substâncias que fixam o carbono e o azoto (alimentos) para responder aos estímulos recebidos por meio de ações cada vez mais eficazes. Dessa maneira,

²⁷ BERGSON, A Consciência e a Vida, In: A Energia Espiritual, pg. 2.

vê-se que a inteligência originariamente não foi construída para a especulação pura, embora grande parte da cultura ocidental o tenha acreditado, não sem acumular falsos problemas para o pensamento.

Se, portanto, a inteligência tende a fabricar, pode-se prever que aquilo que há de fluido no real lhe escapará em parte e que aquilo que há de propriamente vital no vivo lhe escapará inteiramente. Nossa inteligência, tal como sai das mãos da natureza, tem por objeto principal o sólido inorganizado.²⁸

Ainda, é certo que

Colocamos muito alto a inteligência. **Mas temos em medíocre estima o “homem inteligente”, hábil em falar verossimilmente de todas as coisas.**

Hábil em falar, pronto a criticar. Quem quer que se tenha desprendido das palavras para ir às coisas, para reencontrar-lhes as articulações naturais, para aprofundar experimentalmente um problema, sabe bem que o espírito caminha então de surpresa em surpresa. Fora do domínio propriamente humano, quero dizer, social, o verossímil quase nunca é verdadeiro. A natureza pouco se preocupa em facilitar nossa conversação. Entre a realidade concreta e aquela que teremos reconstruído a priori, que distância! (grifo nosso)²⁹

No caso do instinto, estando na mesma direção da vida, obtendo dela um conhecimento inato, interior, não há necessidade alguma de sair para buscar conhecer o que quer que seja, uma vez que o instrumento de ação sobre a matéria é carregado no próprio corpo do animal. A precisão instintiva não implica uma inteligência adquirida gradualmente que informou cada vez melhor a respeito das vulnerabilidades da presa: a explicação metafísica é a *simpatia*, que resulta da simples confrontação entre dois seres, não mais considerados como organismos, mas sim como duas atividades. O conhecimento no instinto é implícito e exterioriza-se em manobras ao invés de interiorizar-se em consciência. Assim, satisfaz-se imediatamente uma necessidade, fechando um círculo de ação, mas sua estrutura permanece invariável, sendo forçosamente especializado. Então, o instinto nunca se colocaria as questões que ele, de direito, poderia encontrar. Apesar de ter a materialidade requerida - o conteúdo mesmo que se dissolve necessariamente em ação - é um modo não especulativo e, acima de tudo, destinado a cumprir uma função. Se essa simpatia de ordem instintiva pudesse refletir sobre si mesma, oferecer-nos-ia a face mais desinteressada da vida, tornar-se-ia uma intuição. Eis que por intuição pode-se justamente estabelecer uma comunicação simpática entre os vivos (e com o que há de vital no não-vivo) ao introduzir-se no interior da vida em seu impulso de criação indefinidamente continuada. A intuição segue a mesma direção do instinto, ou seja, apreende a vida e a matéria imediatamente e sem universalidade, *contudo é capaz de escapar também de todo relativismo e ponto de vista pela sua inerente natureza*

²⁸ BERGSON, Evolução criadora, P. 167.

²⁹ BERGSON. O pensamento e o movente. Introdução (Segunda Parte), pg. 93.

impessoal. Ora, sabe-se que o dado imediato não é imediatamente dado; assim trata-se, sobretudo, de um recomeço e de uma *conquista*. Contudo, com a intuição bergsoniana, procurar e encontrar são a mesma coisa! Pelo mesmo ato indivisível que se procura, se encontra. Retorna-se à simplicidade do todo e, para isso, é forjada uma disposição pura como a qualidade de um pedaço de cristal – sem partes e em crescente ampliação, conectado intrinsecamente ao resto do universo. Evidentemente, não se atinge isso por meio de deduções, uma vez que todas as “conclusões” do espírito que emergiu de uma intuição serão sempre incomensuráveis em relação às teimosas e limitadas premissas do entendimento.

1.4 Interdependência entre fluxos e descontinuidades.

Embora na palavra *indivíduo* contenha etimologicamente a pretensão de indivisibilidade, sabe-se que seu isolamento já é uma abstração relativa às representações imobilizantes do nosso espírito face aos movimentos instáveis que nos cercam³⁰. Considera-se o organismo como um agrupamento de muitas organizações decomponíveis que se coordenam entre si – sejam células, órgãos, tecidos, corpúsculos e etc – formando uma unidade. Basta que o organismo tenha apresentado uma certa sistematização de partes para que se encontre o que denominamos individualidade e a separemos do resto. Funda-se na própria natureza a propriedade do ser vivo ser *isolável*, mas essa tendência não tem qualquer pretensão de fechamento num isolamento real, sendo nada além de uma estratégia vital que, não obstante, depende inteiramente de sua articulação múltipla com o todo. A rigor, todo organismo toma emprestado suas propriedades das relações que ele mantém com todos os outros, deve suas determinações e sua própria existência ao lugar que ocupa no universo, varia de acordo com o alimento que ele ingere, a atmosfera que respira, a terra que o acolhe, o sol em torno do qual a terra gravita.

[...] é evidente que a materialidade de um corpo não se atém ao ponto em que o tocamos. Ele está presente por toda parte onde sua influência se faz sentir. Ora, sua força atrativa, para falar apenas dela, exerce-se sobre o sol, sobre os planetas, talvez sobre o universo todo.³¹

Entretanto, para viver supõe-se uma forjada descontinuidade, a qual se estende até os contornos que encontramos nos objetos fora de nós, marcando neles simplesmente aquilo que poderemos atingir e modificar. Ora, sequer é necessário ao vivo em geral extrair contornos

³⁰ É certo que seu isolamento não é totalmente arbitrário e se funda em uma inclinação da própria natureza de criar sistemas *isoláveis*.

³¹ BERGSON, Evolução criadora p. 206.

bem definidos e despedaçar o mundo em corpos, sendo, em muitos casos, como no dos insetos, distinguidas apenas determinadas propriedades, conforme sua seleção interessada. Segundo Uexkull³², diante de um campo florido, a abelha percebe formas decomponíveis (como um mapa de estrelas) ou outros desenhos inteiriços (como círculos), que lhe permitem distinguir flores abertas dos brotos ainda inaproveitáveis. Na verdade, a forma sequer precisa apresentar-se como sinal característico de uma percepção, como é o caso da minhoca que se orienta apenas pelo gosto. Mesmo a nossa linguagem é condicionada pela inclinação estritamente humana de extrair certas qualidades, formas (ou essências) e atos, que traduzimos por adjetivos, substantivos e verbos³³. Aliás, nossa linguagem sozinha faz assinalar apenas tais pontos culminantes extremamente tardios, negligenciando tudo o que se passa *entre* – o que seria seguramente indizível em todos os seus desvios, mas cuja expressão possível remeteria à nossa experimentação da realidade indefinida antes dela se restringir à experiência empírica do Eu.

Refinada ou grosseira, uma linguagem subtende muito mais coisas do que é capaz de exprimir. Essencialmente descontínua, já que procede por palavras justapostas, a fala limita-se a assinalar, à intervalos regulares, as principais etapas do movimento do pensamento. Nenhuma representação concreta é capaz de preencher esses intervalos. As imagens são coisas. O pensamento é movimento.³⁴

Se fôssemos construídos de tal modo que subtraíssemos outras propriedades da natureza ou se ao menos enfatizássemos antes os movimentos do que as paradas ou repousos, é indubitável que haveríamos de ter uma linguagem totalmente sem analogia com aquela que fazemos uso hoje. E o pensamento, normalmente influenciado por esse modo de organização, teria desbravado outras aventuras. Para Jorge Luis Borges, o universo de Tlon³⁵ admite outros critérios de seletividade, que seguem necessidades poéticas. Seus objetos são convocados e dissolvidos conforme surja e se sustente um certo acoplamento de sensações. Associam-se a cor do nascente e o remoto grito de um pássaro ou, então, múltiplos traços desenhando um só objeto: o sol e a água contra o peito do nadador, mais o vago rosa trêmulo que se vê com os olhos fechados, mais a pessoa que se deixa levar por um rio e também por um sonho. Ora, as possibilidades são infinitas e reais mesmo no nosso pequeno planeta, onde se operam combinações loucas de percepções e crenças frequentemente em vista de uma ação específica. Que tipo inconcebível de geometria não-euclidiana preenche os olhos de um gavião faminto?

³² UEXKULL, Dos animais e dos homens, pg 79.

³³ BERGSON, Evolução criadora, P.

³⁴ BERGSON, Matéria e memória, p.

³⁵ BORGES. Tlon, Uqbar, Orbis Tertius, in: Ficções, p. 24.

Dentre que escala de odores se reserva os últimos momentos da vida de um pequeno mamífero, sua presa? Cada estrato que nos oferece aparentes interioridades não passa de recantos em que se dobra o universo inteiro com toda a sua história (factual e virtual). Não nos enganemos com o teor indevidamente espacial de tal enunciado. Territórios se superpõem facilmente sem se justaporem, se comunicarem ou, no outro extremo, se anularem. Goethe costumava pensar o quão terrível era que havia mais guerras no mundo causadas por mal entendidos do que por razões legítimas. Ora, não desconfiava ele que todo “bem-entendido” ou toda validade discursiva já não é produto de guerra e falseamento, que toda informação é, por essência, imperfeita e impura? O Rio de Janeiro é de fato vivido segundo tantas contrações diversas quanto há sistemas solares no universo: vai desde modificações tênues até contrastes tão gritantes como o paraíso e o inferno. Esse poder contraente participa de escalas diversas - das mutações genéticas até a constituição de mentalidades. Ainda segundo Uexkull, uma mesma árvore centenária participa de uma efusão de signos diversos: o carvalho destinado ao machado não passa de umas tiras de madeira que o lenhador examina com cuidado. “Por isso, as rugosidades da casca que, acidentalmente, parecem com um rosto humano não são por ele notadas como tal.” Para a menina que passeia no bosque, essa mesma árvore é povoada de gnomos e fantasmas: o carvalho lhe lança um olhar demoníaco que a faz fugir correndo. “Para a raposa, que construíra a sua cova entre as raízes do carvalho, este passou a ser um abrigo seguro que a protegia das intempéries, a ela e à sua família.”³⁶ O besouro, que destaca as cascas e procura ali seu alimento, também utiliza-o como abrigo para seus ovos – e protegidos ficam até que um cataclismo provocado por bicadas famintas de pica-pau lhes ponham em risco. E mais: os troncos vigorosos da árvore servem de muralha defensiva à coruja; os galhos são ora trampolins para os micos, ora o suporte para os ninhos de aves canoras. Em si mesmo, em seu torpor – subtraído às excitações exteriores por uma membrana de celulose que o priva da mobilidade - o vegetal contempla o sol, fabrica sua própria comida e dança ao vento. Quantos devaneios sem sair do lugar, quantos cosmos não cabem indefinidamente num mesmo espaço concebido!

Como dois espelhos que se encaram reciprocamente, não há nada além de máscaras sem fundo no universo, na ausência de um rosto revelador por trás. Como Deleuze apontou: “A verdade do nu é o vestido”³⁷. As razões que nos levam a abstrair um Eu da infindável constelação que precede a fixação do espírito em um sujeito estável são indubitavelmente direcionadas à conservação e defesa do organismo. Ninguém seria capaz de negar sua

³⁶ UEXKULL, Dos animais e dos homens, p. 130.

³⁷ DELEUZE. Diferença e repetição, p.

evidente utilidade; porém, por que tomar os meios por fins? Bergson evoca a restrição e insuficiência dos nossos meios orgânicos para justificar o nascimento da filosofia do tipo estritamente racional, que começou por conjurar todo movimento, aprisionando o pensamento em uma tautologia. Mas, nunca caleremos a insolúvel questão: Por que centrar-se exatamente nesse Eu (e em seus desdobramentos lógicos) para se iniciar meditações metafísicas? Afinal, o que é útil para o corpo pode ser mortal para o pensamento. De Parmênides a Descartes, tremulamos diante da *aptidão ao mesmo* que prevaleceu. A imaginação seduziu-se por uma de suas mais bem acabadas fantasias, satisfez-se entranhada em sua costura, a rodopiar sem par em seu próprio baile de máscaras. Inútil argumentar contra o controle da razão com suas próprias armas – ela sempre vencerá. Resta apenas esperar a ação de outras vontades, libertando o espírito dessa grande história de servidão. É certo que a vida nos subterrâneos sempre correu indiferente e livremente: o fogo de Heráclito a se alastrar sem rumo; as cinzas estelares de Bruno, alcançando o espaço infinito; o toque de detetive de Hume por entre os cegos abismos da natureza humana; a lente superpolida de Spinoza, tornando visível o invisível; o terceiro olho de Nietzsche, engrandecendo a própria vida ao parir centauros; a violenta delicadeza de Bergson; a lucidez e a potência libertadora de Deleuze... Indiscutivelmente, o sangue nunca deixa de correr nas veias, mas somente com a força dos vulcões submerge a vida dos subterrâneos e se põe abaixo o salão, com seus convidados e orquestra, para reencenar outros delírios coletivos, inventar outros carnavais ao ar livre, mostrar que sangue é espírito.

Nietzsche já dizia que o Cogito é tudo, menos rocha firme: somente na afirmação “Eu penso” há tantas suposições que nunca poderia ter sido tratada como certeza imediata. Implica de fato um sem número de problemas insolúveis que fechar os olhos acaba sendo um desprezo deliberado, uma covardia ou paralisia por vertigem diante do infinito. Ora, ao pronunciá-la, supõe-se que sou *eu* mesmo quem pensa, que deve haver forçosamente alguém que pensa em *mim*, que o pensar é realizado por um ser que é causa do pensamento, que o Cogito é minha primeira e derradeira realidade e que eu sei bem de que ele é feito. Qual força, afinal, na coletividade de tantas almas de que cada um de nós é feito, que escolhe e impõe a uniformidade como regra? Que tipo de efeito é esse – o indivíduo enquanto sujeito pensante – que teimamos em tratar como causa? Desde já, considera-se que a indivisibilidade intuitiva que realmente importa não diz respeito ao indivíduo, que é mera extremidade de uma continuidade interminável – onda singela no meio do vasto oceano. Voltemo-nos, portanto, a uma esfera muito mais ampla: o problema que interessa à criação não começa no indivíduo constituído, nem leva em conta a funcionalidade dada de suas faculdades. Nem produto da

razão, nem fruto da imaginação, trata-se, sobretudo, do *esforço vital* que luta por se reerguer para além de seus depositários contingentes, os quais se pulverizaram antes em manifestações de morte do que de vida. Antes de tudo, é preciso fazer o espírito confundir-se com o oceano, mergulhar, diluindo-se. Só assim encontraremos a indivisibilidade real, a saber, aquela que diz respeito a uma maneira de agir ao mesmo tempo explosiva e direcionada. Ora, é preciso retomar a estrada avante do tempo, insinuar-se na realização positiva de um ser hesitante e esfumado, cuja intensa aventura acabou por abandonar pelo caminho animais, vegetais e homens – mas não sem presentear-los com uma minúscula bússola metafísica que, se reencontrada nos abismos movimentados da alma, será capaz de indicar direções irreduzíveis aos tão conhecidos leste, oeste, norte e sul.

1.5 A fronteira como realidade primeira.

Se o tempo é a chave que nos abre os caminhos *precisamente desviantes* da investigação, oferecendo-se por sua própria sinuosidade, ao invés dos meios oblíquos de nossa condição de sujeito pensante, é porque sabemos de antemão que o tempo simultaneamente nos transborda e nos constitui. Sendo assim, o tempo é rigorosamente inapreensível de modo analítico, embora consista na tão necessária resposta - sempre inconclusa, aberta e imperfeita - com a qual instauramos uma metafísica imanente, libertária, criadora. Em seu estado puro, é definitivamente inalcançável pela razão, sem deixar de ser justamente o que força o pensamento a modificar-se, diferenciar-se de si mesmo, vitalizar-se, levando ao ato de criação e mesmo à evolução da própria inteligência. *É preciso destacar, ainda, que a vida em geral não remete tão-somente a essa potência criadora, aparentemente ilimitada, mas também àquilo que a contraria e que é parte decisiva de seu efeito expressivo e que lhe aponta sua finitude.* Ora, toda duração enfrenta a tendência da espacialidade como obstáculo, cuja saída se dá numa organização ativa, levando em conta seus limites e dificuldades, unindo-os e afirmando-os numa tensão única. Vale dizer, ainda, que há sempre mais no impulso que cria do que na obra realizada, que permanece sempre inadequada à força que a instaurou. Da mesma maneira, há tamanha desproporção entre efeito e causa, de modo que a incorporação dos acidentes de percurso implica também imprevisibilidade e indeterminação no resultado, até mesmo chegando a anular a relação causal quase que por completo.

O ato pelo qual a vida se encaminha para a criação de uma nova forma e o ato pelo qual essa forma se desenha são dois movimentos diferentes e frequentemente antagonistas. O primeiro se prolonga no segundo, mas não pode prolongar-se nele sem se distrair na sua direção, como aconteceria a um saltador que, para vencer o obstáculo, fosse obrigado a desviar os olhos desse último e olhar para si mesmo.³⁸

Nós aparecemos num cume, jorrado de uma das múltiplas encruzilhadas explosivas do tempo, de maneira tão contingente quanto necessária. É bom lembrar que tal cume vive inebriado por neblinas instáveis e que de sua mera existência não se pode extrair a natureza da força daquilo que o constituiu. *Dessa forma, precisamos atingir aquele ponto anterior, na imanência, que preside a própria divisão entre mundo, natureza, arte e homem para explicitar suas reais e inextrincáveis articulações – isto é, não mais tomando uma dessas extremidades como ponto de partida.* Precisamos *involuir* para além da diferenciação natural e da organização espacial para acompanhar toda a dança que reúne - em movimentos por vezes até dissonantes ou contrários - as forças que lutam entre si, compõem-se, ignoram-se, anulam-se ou afirmam-se e que no processo nos esboçam formações, codificações e posições nascentes. Só seguindo a irreversibilidade metafísica do tempo, que vai do passado ao presente, que chegaremos a poder falar até mesmo da modalidade psicológica da memória, cuja realidade é ínfima diante da força não-humana capaz de lhe assegurar um sentido. Afinal, a memória é tão pouco de ordem psicológica, como a vida é de ordem físico-química.

A verdade é que aquele perfume atualmente percebido, que se encarnou numa lembrança qualquer, já nos habitava, ainda que, por razões práticas, antes somente em trevas pudesse exercer sua influência. Isso não quer dizer de forma alguma que um reservatório de vivências se fizesse sentir inconscientemente ou simbolicamente antes de ser propriamente representado de forma objetiva. É que o perfume guarda, de direito, a essência da memória. E só a memória é capaz de explicar o presente, nunca o inverso. Em outras palavras, há no pequeno universo do sensorial fugidio a dissipação infinitesimal do tempo. Nada, nem a estética, é capaz de retê-los, pode apenas fazê-los brilhar. Cada obra-de-arte é um clarão desse tipo. Quando uma prática qualquer pensa que conseguiu armazená-los, trata-se de uma pseudo-integração, uma falsa soma de pequenas percepções sensoriais do tempo, que acaba por congelar-se em seus sinais. Como diz Michel Serres, o tempo é insistentemente acumulado em bancos de informação – na linguagem, na ciência, na cultura, na erudição – mas, nunca encontramos ou reencontraremos lá o que lá colocamos.

Ao passo que o buquê, o perfume, o matiz, a conversação que se perdem no ar esposam finalmente as diferenciais do tempo, evanescentes, escoam, passam, desaparecem, voltam,

³⁸ BERGSON, *Evolução criadora*, p. 140.

piscam, percolam. Os sentidos brincam de esconde-esconde com o tempo, o que se perde se acha, recupera-se em um momento inesperado. Ausente onde o imaginamos, perdido onde o colocamos.³⁹

Não se trata da descoberta tardia de uma realidade pra sempre velada: a chave está exatamente na fronteira. Pela natureza simultaneamente una e múltipla do real, sempre conjugaremos graus de conhecimento com jorradadas de ignorância – e talvez seja exatamente isso que nos faça permanecer sãos. Antes, fizessemos coro a Deleuze quando apela ao anel de Moebius⁴⁰ para evocar o princípio explicativo do desdobramento do cosmos, em que o fora e o dentro se confundem e se distinguem por curvas e dobras, movimentos e direções. Nesse sentido, somos nós que habitamos o passado e não o contrário: vestimo-lo com as cores, as texturas e os odores que ele pede. É certo que podemos ir até o ponto de desconfiar do plano das objetividades explícitas, mas sem com isso afirmar um idealismo. Chegamos apenas ao limite que permite dizer que nada no universo é tão extenso como a matéria nem tão inextenso quanto o espírito. Habitantes dessa fronteira, por vezes nós escorregamos ligeiramente para cada lado, como acontece na sensação de queda dentro de um sonho, que força o corpo a mover-se e é interrompida pelo acordar súbito. Assim, não se é possível enquadrar ou deduzir a filosofia bergsoniana nem do materialismo, nem do puro espiritualismo, tampouco da fenomenologia. Qualquer conclusão desse tipo não passa de efeito de miragem.

Se demander si l'univers existe dans notre pensée seulement ou en dehors d'elle, c'est [...] énoncer le problème en termes insolubles, à supposer qu'ils soient intelligibles. [...] La question posée entre le réalisme et l'idéalisme devient alors très claire : quels sont les rapports que ces deux systèmes d'images (de la science ou matière et de la conscience ou perception) soutiennent entre eux? Et il est aisé de voir que l'idéalisme subjectif consiste à faire dériver le premier système du second, le réalisme matérialiste à tirer le second du premier.⁴¹

A realidade indefinida⁴² instaurada pelo bergsonismo inspiraria, antes, uma alucinação participativa, em escalas de naturezas múltiplas, atingindo desde a evolução cosmológica até o campo das partículas elementares, passando pelo nível molecular das mentalidades. Tal interação universal nos convida a conjugar existências de ordem individual, biológica, cósmica, gravitacional, terrestre, atmosférica, subatômica e metafísica. A propósito, são os meios que se atravessam e individuam existências e não os indivíduos que passam por meios. Porém, mais do que o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, trata-se, sobretudo, de uma nova especulação que afeta o mundo em nossa própria escala, o qual

³⁹ SERRES, Michel. Os cinco sentidos, p 339.

⁴⁰ Descoberta em 1865 pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Moebius (1790-1868), a faixa (o anel) de Moebius foi o embrião de um ramo inteiramente novo da matemática conhecido como topologia.

⁴¹ BERGSON. Matéria e memória, p. 176-177/21.

⁴² BERGSON, O pensamento e o movente, pg. 247 (Nem finita, nem infinita, mas indefinida)

cremos conhecer de perto, mas que se mostra cada vez mais estrangeiro a si mesmo, como observamos atualmente na esfera das investigações científicas. Admite-se pouco a pouco que, assim como o inconsciente está para o pensamento, provavelmente todo o conhecimento pretendido do universo não seja senão parcial, sintomático, probabilístico ou até mesmo ilusório em relação ao desconhecido que lhe dá consistência. Aliás, toda essa nossa ignorância não se deriva das nossas insuficiências técnicas ou sequer se remediará com um suposto progresso intelectual: a incerteza pertence ao universo. O velho desejo de tornar-se onisciente como Deus (ao aprimorar a linguagem matemática) permaneceria fonte de angústias insolúveis, caso persistisse como propósito científico. Mas, cada vez mais nosso mundo se revela familiarizado com o estado longe do equilíbrio que penetra os estudos cosmológicos e com a noção termodinâmica de entropia e de irreversibilidade, que tem modificado radicalmente a física e a química dos nossos tempos⁴³. Quanto à filosofia, sabe-se que o mundo nunca se explicou suficientemente por meio de suas teorias e isso sequer consiste em sua razão de ser: pelo contrário, observamos uma multiplicação incessante de séries conceituais divergentes, convergentes ou paralelas, perspectivas que nos distribuem sentidos novos e proliferam continuamente práticas e possibilidades livres no pensamento e na vida.

1.6 A liberdade como problema estético.

Em nossa pesquisa, longe de estarem esgotadas teoricamente, as ações mais visíveis (motoras ou não) são, enfim, retomadas metafisicamente pela perspectiva do tempo, conduzindo a novas concepções de necessidade e liberdade. Inclusive os princípios explicativos de atividades mecânicas passam a se deslocar para a indeterminação metafísica da duração pura. Do automatismo à capacidade inventiva, coisas e seres se ligam de uma maneira ou de outra à busca evolutiva do tempo por uma inserção cada vez mais ampla de modificações no mundo. Ora, normalmente associa-se liberdade à simples escolha ou à noção de livre arbítrio, cujas opções ou alternativas se desfilam atualmente diante do sujeito que hesita. Quando se limita a essa esfera, responde a necessidades pertencentes ao plano empírico e social, que consiste num estrato já tardio. E, por mais que indique aspectos contingentes da personalidade de quem está envolvido na escolha, não consiste na emanção de sua personalidade inteira, isto é, de sua vitalidade mais íntima somada ao percurso para o qual ela se inclinou.

⁴³ PRIGOGINE e STANGERS. *La Nouvelle Alliance*, p. 30.

J'oppose la liberté à la nécessité, non pas comme le sentiment ou la volonté à l'intelligence, mais comme l'intuition à l'analyse, comme l'unité réelle, vécue et perçue du dedans, à la multiplicité des vues qu'on peut prendre sur elle [...]⁴⁴

Para Bergson, a noção mais legítima de liberdade tem origem na união indefinível entre o “Eu concreto” e o ato que se realiza. Isso significa que a liberdade não deve ser tomada como *ideia* ou como *causa* de uma ação, mas como *propriedade de um ato singular* que forma uma totalidade insubstituível. O seu motor não está numa faculdade do espírito capaz de agir transcendentemente em relação a seu produto. Diz-se “Eu”, nesse caso, quando se pretende associar o espírito ao movimento indivisível que o qualifica de forma inexorável e que o faz seguir marcha avante. É concreto, portanto, à medida que escapa de seu aparente isolamento e se conecta enfim com a espontaneidade do tempo que é puro devir, ou seja, que não se limita simplesmente a agir no presente de modo a antecipar o futuro. Trata-se, dessa forma, do desdobramento produtivo de uma duração e não do poder de determinar-se pela indiferença estéril da razão. Isso significa que pode, sem dúvida, passar por campos os mais diversos e confundir-se, *por efeito*, com liberdades individuais e civis, desde que implique na origem a invenção do novo. Eis que a liberdade reside justamente no sentido das ações daquele que age, compreendendo aí de maneira indiscernível tanto a direção, quanto o conteúdo. Não existe, entretanto, um caráter absoluto em tal noção de liberdade, uma vez que até o impulso mais puro da vida é finito e atravessa obstáculos, cujo esforço de superação é exatamente o que força a criação em si. Sendo assim, vislumbra-se uma infinidade de graus de liberdade, dos quais participamos conforme nosso próprio ritmo e potência de agir. Por fim, chega-se à noção de que a ação mais livre é aquela que implica uma fusão com o crescimento interno do tempo, com o funcionamento impessoal da natureza e o processo de individuação do cosmos, isto é, que ultrapassa as utilidades estreitas do indivíduo e que não se limita a esboçar os movimentos visíveis que descrevemos como mudança, transformação ou deslocamento. É indubitável que a dimensão estética desse funcionamento encontra na arte sua face mais material e sua vitalidade mais essencial.

Lembremos que a realidade não pode ser totalizada em uma adição de partes, mas deve ser considerada enquanto possuidora de aspectos diversos que a resolvem em níveis distintos: em cada um deles admitem-se graus de flutuação que fazem variar sua liberdade – da previsibilidade mecânica ao livre-arbítrio. Cada modo de liberdade em si é uma tensão do universo inteiro; cada uma de suas reduções não são de forma alguma regiões distintas de uma

⁴⁴ BERGSON. Lettre à Leon Brunschvicg du 26/2/1903, *Mélanges*, p. 586-587.

totalidade geográfica. Mas, podemos dizer que o seu andamento como um todo indivisível é medido em função de mudanças de natureza ou divisões qualitativas, que o impulsionam inteiramente em séries incalculáveis por antecipação, cuja velocidade só apreendemos de alguma maneira por meio da intuição. Por essa razão, inclusive, que só se pode tratar a realidade como um *todo aberto*, dotado de direções múltiplas não-espaciais, cujo comportamento geral é necessariamente diferenciante: é, na verdade, criação contínua. Sua fonte (ou vontade), por sua vez, é inteiramente independente de agentes intermediários e de objetos condicionantes: confunde-se com sua própria ação, pertence naturalmente ao seu crescimento. Tal criação tem validade em si mesma, como se movimento vital e sua realização num acontecimento fossem indissolúveis. Em sua manifestação biológica, não pode ser confundido com a latitude de escolha a qual o ser vivo dispõe, fazendo da ação um auxiliar da necessidade de sobreviver. Trata-se seguramente de algo de outra natureza, responsável por toda noção derivada de liberdade que se distribui entre um sujeito e um objeto ao atravessar seus muitos estratos. Em outros termos, é da potência criadora virtual que toda atualidade ou plano de organização obtém sua raiz. *Por outro lado, convém ressaltar que, na mesma medida em que nem a matéria nem o espírito se explicam por si mesmo e só se realizam em seu cruzamento, o esforço que leva à inserção de liberdade só se torna possível mediante sua luta com a rigidez da materialidade, a qual tende a desacelerar seu movimento, fazendo-se ao mesmo tempo obstáculo, instrumento e estimulante.* É somente nessa relação que a noção de criação pode ser pensada. É somente no ponto em que converte um obstáculo em algo positivo que a liberdade assume sua completude.

Com efeito, Bergson diz que o pensamento entregue a si mesmo oferece uma implicação recíproca de elementos que não podemos dizer que sejam um ou vários, mas que consiste em uma continuidade. Em toda continuidade há indiscernibilidade e inseparabilidade, como a linguagem dos deuses que reduzimos sintaticamente a enigmas. Nesse sentido, é a materialidade enquanto tendência que também levará o pensamento a se decompor, colocar-se em sucessão e se especificar. A princípio, pode fazê-lo simplesmente por meio da influência da inteligência sobre o espírito, forçando-o a expressar-se na linguagem, em palavras alinhadas na folha de papel ou em meros esboços mentais. Aquilo que se perde no caminho é, no entanto, irresgatável. A questão de Augusto dos Anjos continua pertinente: da ideia às cordas da laringe, o pensamento talvez já se tenha feito físico e raquítico. Seria a ideia uma construção ou uma desintegração do pensamento? Ele responde: “Quebra a força centrípeta

que a amarra. Mas, de repente, e quase morta, esbarra no molambo da língua paralítica!”⁴⁵ Não obstante, o processo se modifica consideravelmente se nos voltarmos para a composição estética, em que a inteligência e sua linguagem assumem poderes inauditos. Ora, se a direção metafísica permanece, a atualização da vida e do pensamento integra a materialidade de forma positiva. Nesse segundo caso, sua influência é paradoxal: a decomposição que ela força é também o estímulo e o instrumento de uma composição; seu poder de divisão daquilo que se confundia no elã alia-se à corrente vital que a carrega. A realização do artista implica, portanto, que a desordem latente seja a organização imediata de uma nova ordem, que o processo envolva incessantemente a produção de durações autônomas, nunca se perdendo numa incontrolável dissolução negativa.

[...] a matéria provoca e torna possível o esforço. O pensamento que é apenas pensamento, a obra de arte apenas concebida, o poema apenas sonhado ainda não custam trabalho; **o que exige esforço é a realização material** do poema em palavras, da concepção artística em estátua ou quadro. O esforço é penoso, mas também é valioso, ainda mais valioso do que a obra em que resulta, porque graças a ele a pessoa tirou de si mais do que tinha, elevou-se acima de si mesma. Ora, esse esforço não teria sido possível sem a matéria [...] Ela põe à prova nossa força, conserva-lhe a marca e pede-lhe intensificação.⁴⁶

Essa afirmação plena que identificamos no artista pertence, de direito, à natureza como um todo, isto é, ao seu aspecto processual de individuação e colocação de novidades. Mesmo no domínio das investigações científicas, vê-se a predominância de um dinamismo estético no universo, que é inclusive condição para que os fluxos de matéria e energia se cristalizem em comportamentos regulares e que, em seguida, também os permita quebrar seu invólucro individualizante em direção a modalidades crescentes de movimentos diferenciadores. Desse modo, explicita-se por todos os lados a evidente conexão entre todos os objetos ou sistemas (apenas intelectualmente isolados): realidade que remete à afirmação do tempo como essência (duração) e não mais como dimensão. Antecipamos que é por essa via que atingimos as paisagens que só o *terceiro olho* é capaz de avistar, ou seja, as potências imperceptíveis exploradas pela arte.

1.7 Imanência e involução.

A imanência do plano de composições da vida, ao dividir-se em formas individuais, admite também graus de intensificação da atividade livre, que correspondem ao poder de

⁴⁵ ANJOS. Eu e outras poesias, pg.17.

⁴⁶ BERGSON, A consciência e a vida, In: A energia espiritual, pg. 22.

criação de cada duração. Há uma latitude de risco em cada tipo de ação, como também possibilidades de entorpecimento da consciência (eclipse do poder de hesitação e escolha) na natureza. Há casos em que ela se limita a se estabilizar numa pose, sem dúvida marcando o florescimento da vida, mas também renunciando ao avanço de seu movimento com a elaboração de um desenho; isto é, esboça formas não menos artísticas, embora em si mesmas estacionárias. De uma maneira ou de outra, antes de suspender seu elã e esquecer-se na repetição de sua obra, o espírito encara ativamente seus entraves e os contorna, autodeterminando-se. Quando é suficientemente permeável ao impulso que o determinou, assume o sentido avante do tão atraente futuro - invasão da estrada do tempo, quando a vida tem seu êxito na evolução e não nas suas manifestações particulares. Como poderia a natureza chegar a tamanha reviravolta, obtendo maior liberdade tanto da determinação quanto da plasticidade oferecidas pela materialidade?

Simondon⁴⁷ aponta para um tipo de evolução terrestre que, grosso modo, ao invés de correr do mais simples ao mais complexo, lança-se em direção ao cada vez menos acabado e especializado. Crescer e amadurecer não seria o mesmo de envelhecer encrustando-se numa forma, muito pelo contrário, seria rejuvenescer e ver abrirem-se horizontes infinitos à frente. É como se cada vez que a evolução avançasse, estivéssemos chegando mais perto das origens e não de uma perfeição final; o ponto culminante da evolução seria então o que torna sensível aos nossos olhos o impulso que vem do fundo. Nas palavras de Bergson, “Para desvendar o mistério das profundezas, às vezes é preciso visar os cimos. O fogo que está no centro da Terra só aparece no cume dos vulcões.”⁴⁸ Simondon faz comunicar todos os níveis, desde o físico, biológico, psíquico, até mesmo o plano social (coletivo), dando à *relação* um caráter constituinte, cada nível servindo de substrato para outro. Além disso, cada indivíduo não pode ser pensado separadamente do seu processo de produção, sendo sempre coexistente ao campo pré-individual – plano intensamente problemático - dentro do qual tão logo se produzem, saltam como se não precisassem de asas, ar ou impulso para voar. Eis duas faces bem articuladas que excretam unidades abertas, organismos ou corpos que participam de sistemas de redundância que fixam códigos de conduta ao mesmo tempo em que estão intrinsecamente correlacionados com fluxos de matéria ainda não formada. Isso significa que não estamos mais diante de uma filosofia estruturalista que se contenta em encontrar sob este dito processo de produção uma rede de linhas de fatos dadas, como condições sociais ou climáticas, por exemplo. As individualidades bem compostas, extensas, tardias, convivem com um campo

⁴⁷ SIMONDON. Individuation à la lumière des notions de forme et d’information, p.318.

⁴⁸ BERGSON. A consciência e a vida, in: A energia espiritual, pg. 25.

impessoal povoado por singularidades. É somente quando suas singularidades pré-individuais entram em ressonância umas com as outras que uma individuação e uma mudança de fase se faz possível. Bergson dá a esse plano imanente o nome de virtual: trata-se do coração do tempo, no qual todas as tendências vitais estão co-implicadas. Desse modo, ao desdobrarem-se atualmente, separando-se e caminhando cada série ao seu próprio capricho à medida que se desenvolve, tendem a se complementarem no plano de organização dos vivos. A cada passo evolutivo, cada corpo vivo torna-se gradualmente mais dependente dos outros níveis de realidade – matéria bruta, vegetal, animal, homem – na mesma medida em que os integra na composição de uma ou mais saídas para seu aparente constrangimento. Como efeito, vê-se que tal *involução*⁴⁹ implica indeterminismo, já que se remete incessantemente ao virtual (ou às diferenças internas do tempo) e à procura contínua de soluções potencialmente mais ricas. A direção instaurada é puramente criadora e ao homem é dada a condição imperfeita do seu organismo (por essência, incompleto e, por isso mesmo, mais aberto) para permitir justamente a realização e a superação da sua própria condição humana: em outros termos, resta-nos ou a criação ou a morte. Eis o que se deveria resgatar ao pensar a vida, a saber, voltar-se para uma experimentação vital que se dá em função de uma potência, de uma produtividade, para além dos meios e dos fins. Com efeito, a Evolução Criadora mostra que quando os seres vivos se encerram em seu sistema coordenado de hábitos como se ele fosse um fim, manifestando existências essencialmente espaciais, bloqueando sua capacidade de variação e esquecendo-se de que se trata de um meio e que eles próprios consistem numa passagem, terminam por tornarem-se verdadeiros abortos da natureza.

A evolução em geral dar-se-ia tanto quanto possível em linha reta; cada evolução especial é um processo circular. Como turbilhões de poeira levantados pelo vento que passa, os vivos giram sobre si mesmos, suspensos pelo o grande sopro da vida. São portanto relativamente estáveis, e contrafazem mesmo tão bem a imobilidade que nós os tratamos antes como *coisas* do que como *progressos*, esquecendo que a própria permanência de sua forma não é mais que o desenho de um movimento.⁵⁰

Da mesma maneira, no plano individual, há mortos que não esperam a transformação do corpo em cadáver.⁵¹ Alguns levam existências tão exclusivamente nominais a tal ponto que a morte deixa de ser considerada como um problema biológico, sendo mais precisamente do domínio ético ou metafísico. O automatismo espreita a vida, enrijecendo o espírito e asfixiando o pensamento quando não se renova o esforço que violenta o comodismo e a

⁴⁹ O termo *involução* utilizado por Deleuze exclui o sentido do progresso para esse movimento evolutivo que é, antes, desviante e criador do que obediente à uma ordem de aprimoramentos sucessivos.

⁵⁰ BERGSON, *Evolução criadora*, p. 139.

⁵¹ DELEUZE, *Espinosa Filosofia Prática*, p.

economia do corpo já organizado - esforço que seria capaz de nos relançar ao impulso vital que nos carrega. Mas, embora haja diferença de natureza entre o funcionamento da consciência humana (que se fecha em sua função específica) e a vida em si, como se fossem contrários, sabe-se que isso não equivale a dizer que há oposição entre os dois modos: sustenta-se uma complementariedade e uma continuidade, sem as quais não poderíamos retomar a direção mais pura da duração com os meios da sua parte impura e mista, cujos propósitos lhe são no mais das vezes alheios. São dois sentidos opostos de um mesmo movimento. Sendo assim, mesmo no plano ético (tão caro a Bergson), é preciso saber conjugar o pertencimento social (que subordina o indivíduo) à necessidade da ação livre e autônoma, quiçá criadora, que dificilmente se insere na vontade social, senão para modificá-la. Com a reconciliação dessas duas exigências opostas – na exata medida em que o hábito está para a criação – permite-se que o novo surja de modo que seu próprio florescimento seja também uma oportunidade para que a sociedade rompa seu círculo vicioso e progrida em algum sentido, ainda que de maneira minimamente desviante ou simplesmente por abrir frestas onde a liberdade poderá vir se inserir.

1.8 O atraso intrínseco a todo presente.

Evidentemente, não se é mais questão divagar sobre a possibilidade do mundo ser um desenrolar sucessivo das ideias de Deus, dadas inteiramente e simultaneamente na transcendência; assim, qualquer pergunta sobre um começo, um fim ou um fundamento para o universo permanece religioso, anacrônico e sem ressonância (inclusive quando vem da pesquisa científica). Sequer a ideia de progresso do mais simples ao mais complexo (seja linear ou não) faz parte do mapeamento genético do vivo, ou das incessantes bifurcações da história, ou do acaso nupcial entre átomos, tudo isso indiferente ao sistema evolutivo progressista voltado para a forma que satisfaz a inteligência. No outro extremo, somos igualmente impedidos de conceder que a consciência coloque o mundo, seja ela transcendental ou intencional: não se reconhece qualquer primado da percepção. Em outros termos, em primeiro lugar, um perfume não remeteria mais ao frescor que a eternidade oferece aos deuses ou semideuses, em contraposição aos mortais condenados a decrepitude incontornável da sua matéria constitutiva. Sobretudo, o perfume não é mera consequência de uma percepção entregue a um dos mais sedutores dos cinco sentidos. Tampouco a modificação produzida pelo perfume sentido seria um mero desdobramento subjetivo, podendo estender-se até sua deformação na língua dada, que remeteria a algum grau de

pessoalidade restrito ao domínio da psicologia ou a espaços socialmente organizados que pressupõem certos tipos de discursos. Entramos no domínio do sentido que se abstém na longa série de experiências que busca garantir algum vínculo da linguagem com a realidade. Distancia-se de toda fórmula e esquema cientificamente capturáveis; furta-se a toda biofísica, acústica, óptica e lógica e surge no mesmo instante em que morre; em vão tenta-se apreendê-lo com as garras da consciência. Sua graça advém de uma construção qualitativa tão forçosamente concreta, quanto metafísica, a qual se faz sentir como lembrança - mesmo e, sobretudo, enquanto percebido. Esse paradoxo é tão real e simples como o é a superficialidade da membrana celular ou a mera existência da pele, portais por excelência indiferentes ao que seria interior ou exterior, ao mesmo tempo em que marcam uma distinção. O presente não tem uma realidade instantânea e teórica como o ponto matemático, ele é o que continuamente se inclina sobre o passado e se debruça sobre o futuro – realidade sensório-motora do espírito. Nada menos real, nada mais secundário que a noção instantânea do presente. O presente é lá onde estamos sempre ausentes de si. O que chamamos consciência do presente ou percepção já é um atraso em relação à velocidade das coisas: é contração do passado na medida em que é resultado da fusão de incalculáveis estímulos elementares da matéria. Se decompuséssemos o conteúdo que contraímos em apenas dois milésimos de segundo⁵², precisaríamos de milhões e milhões de anos para acompanhar as oscilações que nele se sucedem. Por exemplo, a luz vermelha, que tem o menor comprimento de onda e cujas vibrações são menos frequentes, realiza não menos que quatrocentos trilhões de vibrações sucessivas que contraímos numa indivisível percepção de cor. Nossa duração é essa capacidade mesma de guardar períodos enormes de outra existência mais diluída em poucos momentos mais intensos. Cada ser e coisa é uma redução do mundo conforme sua capacidade de condensá-lo e qualificá-lo. É assim que um gato persegue e captura o rápido mosquito, cujo trajeto não enxergamos, como se o que é para nós um ré da sétima oitava do piano (nota bem aguda) se traduzisse para ele por uma extensa nota grave. A própria palavra *mundo* ou *universo* nos vicia a pensar que se trata de um conjunto fechado correspondente a uma ideia bem acabada, ao invés de ser em si mesmo um entrecruzamento incessante de processos sem um termo final. Eis um risco latente da nossa condição: confundir coisas (que são processos) com ideias. É preciso acentuar, ainda, que tal realidade mista e sensório-motora da duração só é possível porque outro aspecto do passado - mais metafísico e imanente - precede o presente. Se o tempo é o que morde todas as coisas e por todo lado deixa a marca dos seus dentes é porque, pelo seu próprio

⁵² O menor intervalo de tempo vazio de que temos consciência, segundo Exner. (BERGSON. *Matéria e memória*, p. 242)

crescimento e conservação em si, o passado se prolonga em presente, “rói o porvir e infla à medida que avança”⁵³. Se o passado aqui é memória e o presente uma ponte contrátil que liga dois instantes diversamente direcionados (o que também prova a absoluta impossibilidade do instante sozinho como unidade simples do tempo), a concepção de memória ganha um dinamismo radical e escapa inteiramente ao enclausuramento numa imagem guardada de um acontecimento que passou. O passado não é o presente que passou e que terminou por se estacionar em alguma forma inextensa dentro da consciência (ou, para quem o queira, inconsciência), mas é a memória mesma que faz o presente passar, a consciência sendo esse próprio poder contraente que denominamos memória, cuja atração pelo futuro a torna menos um estado do que um devir, menos um lugar para retornar nostalgicamente do que uma repetição intrinsecamente criadora. Mesmo no âmbito da consciência humana, só se lembra para esclarecer uma ação e escapar justamente do seu aprisionamento no presente pelos seus meios materiais ou, então, a lembrança permite-se o capricho de tornar-se presente, desvinculando o agente de sua circunstância, tornando-se individualizada, quase oniricamente. Em ambos, lembrar é inventar, em um grau maior ou menor, e sua seleção depende da frequência em que se pôs a memória. Reduzir o mundo a uma ideia geral, por exemplo, estar diante de um contorno minucioso e incalculável (o qual nenhuma equação poderia traduzir) e identifica-lo num piscar de olhos como sendo uma rocha, tudo isso já é uma atividade do espírito inclinada a inserir-se na situação presente, fixando o inabordável com uma classificação comum. *Dessa maneira, vê-se que o passado virtual é conduzido pouco a pouco através de planos de consciência diferentes até o termo em que se materializa numa percepção atual, podendo ou se aproximar dos detalhes sempre únicos ou, então, extrair e suscitar semelhanças.* O presente não é senão um estado do corpo, em que se ordena uma instabilidade anterior numa coordenação orgânica e cujo movimento de contração organiza a realidade atual do espírito. Pode-se afastar mais do reconhecimento⁵⁴ à medida que o grau de tensão da consciência abre também o corpo para um desdobramento não pessoal de sua existência.

Ora, a experiência feita com o perfume serve apenas para mostrar que uma vivência não se encerra tão somente em sua particularidade, mas conduz ou mesmo depende de uma coexistência metafísica entre presente, passado e futuro, cuja intuição vaga persiste nas nossas mais simples e puras sensações. Ora, numa primeira camada, revela-se que a combinação

⁵³ BERGSON. A evolução criadora, p.

⁵⁴ Quer seja ele passivo (hábito motor) e voltado automaticamente para sua realidade extensiva o passado, quer ativo e concentrado na própria imagem-lembrança suscitada.

entre pele e aroma é sempre única e não se esgota por alguma proposta universal de explicação nem se bastaria numa fórmula descritiva geral. A maresia difusa de uma determinada capital atlântica nunca encerrará a mesma melancolia intempestiva de uma cidade mediterrânea. Não há termos nessa adição: só há resultado. Mas isso é apenas o desfecho de um longo processo metafísico. Portanto, o passado e seus planos de consciência atravessados intervêm no conjunto pela sua potência seletiva particular que fornece um direcionamento, traduzindo-se corporalmente ou materialmente numa unidade indecomponível. Assim, instaura a qualidade em si ao mesmo tempo em que explicita que seu sobrevoos não advém simplesmente de uma combinação química. Por último, entende-se que multiplicidade suposta não é de ordem quantitativa, mas é nuance qualitativa ou tendência vital. Sua heterogeneidade não indica complexidade, sendo bastante simples.

Se o corpo localizado no espaço não é nada mais que um movimento entreposto entre dois outros – a excitação recebida e seu prolongamento motor -, o corpo reinserido no tempo deve ser considerado uma flecha lançada pelo espírito pela qual o passado vem inspirar uma modificação qualitativa, presente e corporal. Resolve-se, portanto, numa ação, imbuída também das impurezas que a lembrança vem inserir na duração que separa o estímulo exterior de sua resposta motora. Bastaria dizer que, quando o perfume integra ou expressa o *charme*⁵⁵, isto é, o desvio próprio e singular a cada um – ou o acontecimento de sua individuação - desprende justamente a interseção entre corpo e alma que o justifica. É como se o peso de todo o passado contraído agisse sem ser por meio de reações explícitas, imagens lembradas ou comunicação discursiva, mas se expressando infinitesimalmente ao inclinar o rosto, piscar lentamente os olhos, entoar sussurros, modificar o passo, escolher caminhos. Personagens de Vermeer! Suas cenas são tensões de acontecimentos, frequências delicadas que reúnem durações num momento *sem clímax*, à medida que explicitam a ordem puramente qualitativa das coisas⁵⁶: lê-se uma carta como se ela contivesse todo o universo, borda-se um detalhe com a mesma atenção de quem estuda um admirável globo terrestre, deixam-se escapar risos ao som distraído do alaúde, derrama-se o leite no jarro de barro no mesmo compasso dos primeiros raios da manhã. Enquanto tapetes e cortinas nos envolvem em camadas sutis e espessas, a luz difusa que entra pela janela aberta invisível faz participar intrinsecamente o interior ao exterior. A cidade de Delft, com seus canais e pequenos barcos, pequenas pontes, ruas estreitas, construções de pedra e calmaria próspera do século de ouro holandês, tudo isso

⁵⁵ Fazemos uso da bela noção de Deleuze, isto é, charme como expressão a-subjetiva da pessoa, com a qual se desenha sua singularidade.

⁵⁶ Donde discordamos que se trate de um pintor de cenas meramente domésticas.

devêm atos pictóricos na visibilidade do ritmo instaurado, e não por serem diretamente representados. Quando um tom concentra a vida numa inclinação simples, quase infinitesimal, sem dúvida exprime toda a sua diferença ao manter os elementos do quadro em uma tensão particular. Eis também a irreducibilidade da cor em função da estreita tensão estabelecida entre turbilhões físico-químicos e linhas de forças, cuja composição singular a faz transbordar seu aspecto geral de propriedade para assumir a figura de um ser independente e autossustentável. Tudo isso eleva a atmosfera do todo, mais do que qualquer personagem isolado, ao grau superior de protagonismo. Pode-se dizer que, na mesma medida, o charme sobrevive e sempre sobreviverá ao corpo funcional, bem como o pensamento em si que excede, atravessa e escapa sua organização no espaço e na sucessão temporal, isto é, sua inevitável efetuação atual. Rarefazer-se para obter o máximo de singularidade: eis o procedimento artístico em ato, mas também o que poderia dotar alguém de *personalidade*, algo que, no sentido bergsoniano, aponta para um poder criador próprio e não a atributos dados que reconhecemos e fixamos na pessoa. Aponta para a capacidade de reter o passado em função de um porvir livre, ou melhor, cujo porvir depende exclusivamente do poder de contração do espírito, da maneira pela qual se é capaz de fazer a memória e o próprio hábito inclinarem o espírito em direção ao desconhecido, à construção do novo ao tornar a repetição perfeitamente invisível ao mesmo tempo em que o horizonte de ação torna-se incalculável.

Apontamos ainda para uma experimentação da lembrança como aquilo que só pode retornar por via da imaginação. A princípio, devemos sempre nos remeter à irreversibilidade do tempo, que impede que a dupla repetição de um acorde seja asceticamente igual a dois que se sucedem: a repetição é forçosamente intensificação, isto é, evolução qualitativa, duracional. Sobretudo, a lembrança não se dá numa imagem que nos simplesmente aparece por puro capricho - fechada numa lógica interna das vivências do sujeito em questão - mas resulta de todo um movimento que a recria ao evocá-la, permitindo, inclusive, a invenção até mesmo de um interesse novo (ao invés de simplesmente responder a um interesse). O corpo, sendo a extremidade atual do passado, revela-se o último plano da nossa memória, ponta movente capaz de nos lançar no porvir. A materialidade do corpo remete, em última instância, a certa tensão da memória, um grau de vitalidade em que se pode agir, propício à ação. *Sem dúvida há uma rede composta por graus muito diferentes de ação que podem ou não cruzar-se entre si: automatismo, instinto, hábito, livre-arbítrio, fabricação, criação. Esta última modalidade (ainda que implique algum aspecto de todas as outras) revela, contudo, uma mudança de natureza.* Eis que pensar o tempo como tecido de todas as coisas conduz necessariamente ao seu desdobramento enquanto natureza viva, por um lado, e vitalidade inorgânica, por outro,

bem como nos faz mergulhar na seguinte verdade: nada retorna, a não ser o próprio ato de criar, que se faz continuamente apenas pela diferenciação de si. Nesta perspectiva, conservar-se é autocontemplar sua diferença e não apenas curvar-se comodamente à vitoriosa condição atual conquistada. Indica ausência de determinismo e possibilidade de renovação contínua dos modos de existência.

1.9 Memória como resistência: quando lembrar é criar.

Doravante, mudamos de perspectiva e deslocamos o problema: isso que chamamos de mundo, que sempre foi olhado através do instante, como se não houvesse nada de mais real, é colocado agora em termos de duração. O fato e sua concatenação histórica não podem mais ditar o ordenamento da vida, estão longe de consistirem na espinha dorsal do tempo, não são senão estratos tardios e interessados. Considerado a partir do presente, o tempo parece suceder-se e miraculosamente conservar-se por uma adição de instantes que nascem e morrem um após o outro. A soma de sua divisibilidade infinita não é capaz nem de reconstituir o movimento que os carrega, nem de garantir qualquer tensão que os conecte. Todavia, apreendido em sua continuidade mais pura, remetemo-nos o tempo a seu estado virtual de crescimento, de evolução ou realização vital. Além disso, sendo esta a única maneira de ainda poder se falar em essências, isto é, saindo da eternidade, da instantaneidade e do devir histórico para o processo temporal que efetivamente constitui todas as coisas, ou seja, saindo de um conteúdo fixo (dado atualmente) para um ritmo, tensão, ou maneira de durar, descobrimos que *o virtual não é um modo do ser, mas é o próprio ser*. O que chamamos de presente vem inspirar desconfiança quanto ao seu valor ontológico, ao invés de permanecer como alicerce sustentador de toda existência. Deve-se desconfiar quando se aproxima a natureza da duração da velha representação simbólica tirada da extensão. A rigor, a sucessão cronológica que se deriva daí é um produto bastante tardio do tempo; o presente em si não tem realidade, serve apenas como unidade de medida automática para o corpo que precisa agir.

Não discordo de que o tempo implica sucessão. Com o que não posso concordar é com a ideia de que a sucessão se apresenta à nossa consciência primeiro como distinção entre um “antes” e um “depois” justapostos. Quando escutamos uma melodia temos a mais pura impressão de sucessão que se possa ter – uma impressão tão distante quanto possível da simultaneidade – e, no entanto, é a própria continuidade da melodia e a impossibilidade de decompô-la que causam em nós essa impressão. Se a recortarmos em notas distintas, em tantos “antes” e “depois” quanto quisermos, é porque misturamos a ela imagens espaciais e impregnamos a sucessão de simultaneidade: no espaço e apenas no espaço há distinção nítida de partes exteriores umas às outras. Reconheço, aliás, que é no tempo especializado que nos pomos em

geral. Não temos nenhum interesse em escutar o burburinho ininterrupto da vida profunda. E, no entanto, a duração real está lá. É graças a ela que ocorrem num único e mesmo tempo as mudanças mais ou menos longas a que assistimos em nos e no mundo exterior.⁵⁷

O *agora* se dilui em ilusão necessária que o passado e o porvir elaboram conjuntamente com sua força metafísica, por um lado, e seu poder de atração, por outro. Apoia-se sobre o passado, debruça-se sobre o futuro: o presente consiste nessa ponte. É apenas no resgate da mobilidade mais pura que encontraremos a indivisibilidade do tempo. Ora, mas o verdadeiro e mais concreto movimento não é aquele que vai de uma atualidade a outra, ou ainda, do atual ao virtual. As perguntas que devem ser feitas são de outra ordem: *como se vai do virtual ao atual? Por que essa passagem?*⁵⁸ Como, uma vez constituída, uma percepção ou uma lembrança tornada imagem (ambas atuais) podem modificar o corpo a tal ponto que o espírito esquece-se de sua própria materialidade, abrindo caminho para outras disposições espirituais? Essas questões são elementares para explorar o problema da arte, uma vez que dissipamos crenças naturais de que a criação começa com uma percepção de mundo ou, ainda, que a sua condução e procedimento envolve uma modalidade de ação propriamente subjetiva, social ou estritamente psicológica. Sustentamos que a arte não é de forma alguma tarefa demasiado humana, porém depende de uma condição - que inclui em sua constituição intervalos e rachaduras - para que possa escapar dela, deixando passar algo que amplia sua unidade. Essa condição apresenta-se no corpo organizado do homem por meio do intervalo propiciado pelo mecanismo cerebral, pela forma vazia de seu instrumento de ação (a inteligência) e, sobretudo, pela capacidade afetiva que a vida lhe conferiu. Vale ressaltar que a ampliação do espírito pode ser favorecida por tal condição, contudo não se explica por ela. Além disso, nada garante que a coesão das partes, propiciada anteriormente pelo organismo, permaneça a mesma após tal ampliação, sendo possível experimentar no ato de criação uma pluralidade de reorganizações dos meios, cuja autonomia não tem em vista senão a conservação da coesão artística no lugar da sobrevivência do seu veículo corporal. Não é raro observar artistas que sacrificam suas existências ou sua coesão corporal em nome de uma consistência. Bernini se viu na necessidade incontornável de queimar a própria mão enquanto olhava-se no espelho para resgatar a expressão mais radical da dor, material passional de sua escultura - e o fez de bom grado. Essa superposição é uma verdade que atravessa toda e qualquer escala do plano de organização. Desse modo, os grandes homens que mudam a história costumam desmembrar sociedades ou épocas inteiras, passando por cima de

⁵⁷ DELEUZE (org.). *Memória e vida*, pg. 16.

⁵⁸ Poderíamos traduzir em termos científicos, ainda que em outro plano: Por que a energia quereria se resolver em massa?

indivíduos (ele incluído) como se fossem formigas, sempre em nome de algo maior do que eles, maior do que todos. Eis a violência e a delicadeza da criação, cujo paradoxo é vivido e executado à golpes de intuição: uma força de natureza tão simples, sem objetivos nem finalidade, nos retira da coordenação complexa da extensão para nos lançar no coração do tempo e continuar seu trabalho de maneira indivisa, inventiva e simples. Enquanto instrumentos de sua vontade expansiva, tornamo-nos essa mesma vontade, para além de toda moral, linguagem e outras exterioridades pertencentes ao corpo individual, bem localizado com lugar e data. Nota-se que entre as manifestações particulares de vida e a vida nela mesma há uma irremediável diferença de ritmo. Mas, é próprio dos ritmos o poder de se remodelarem, exigindo novos tons e melodias. Dessa forma, há no vivo a possibilidade real de reencontrar-se com a vida, desde que sua duração assuma uma nova qualidade, isto é, novas velocidades e direções.

Quand nous replaçons notre être dans notre vouloir, et notre vouloir lui-même dans l'impulsion qu'il prolonge, nous comprenons, nous sentons que la réalité est une croissance perpétuelle, une création qui se poursuit sans fin. [...] L'idée de création devient plus claire car elle se confond avec celle d'accroissement.⁵⁹

Diz-se que só é possível atingir o passado se for lá mesmo que o formos buscar, pois não se encontra a obscuridade sob a luz. Fatos não nos trazem vestígios do espírito – este virtual por natureza - a não ser que já se nos apresentem como efeito de seu incontornável processo de atualização. Ora, *vamos do espírito para a matéria por via de inversão* – eis a constatação definitiva, a partir da qual Bergson nos abre novos modos de pensar, o que encerra necessariamente novos modos de sentir e viver. O mesmo pode ser dito da relação entre lembrança e percepção. Partimos então de lá, onde se desenham esboços nascentes, cuja superfície peca em cores inclassificáveis, e mal se permite imitar os contornos bem visíveis da percepção, uma vez que ainda não há propriamente uma imagem formada ou um estado que a traduza. Terminamos por acompanhar sua realização inventiva, acompanhada pela separação tipicamente espacial, própria ao movimento que leva uma tensão a adquirir um caráter extensivo, *como se* do caos uma ordem saltasse, cristalizando-se sob os olhos da consciência. Vamos do passado ao presente e não ao contrário. É assim que se explica metafisicamente a aparição de uma lembrança, mas é igualmente sem subordinação ao presente que se cria uma percepção! O tempo puro – sem dimensões – desdobra a cada instante, em seu próprio jorramento, dois jatos simétricos: um cai para o passado e outro se lança para o porvir. Este último é o único que interessa à ação. De nada adiantaria ao corpo e à consciência receber

⁵⁹ BERGSON, A evolução criadora, p. 698-699.

uma dupla imagem das coisas. Depois que a exigência da percepção se esgota, a lembrança permanece no espírito, podendo ou não atualizar-se em imagem.

Não temos o que fazer com a lembrança das coisas enquanto temos as próprias coisas. A consciência descarta essa lembrança como inútil e a reflexão teórica a considera inexistente. Assim nasce a ilusão de que a lembrança sucede à percepção.⁶⁰

Vê-se que o funcionamento específico de nossa percepção natural supõe uma rede muito mais vasta de movimentos metafísicos e articulações naturais. Não se trata evidentemente de um processo exclusivo à duração particular do homem: cabe a todas as durações e, ainda mais, à duração do todo, do tempo puro - meio imanente que se confunde com todas as durações interpenetradas ao infinito. Da criação da matéria à criação com a matéria⁶¹, circunscreve-se a efetuação espaço-temporal da diferença interna, que desdobra o virtual em atual, sem deixar de envolver o atual no virtual. Acabamos então por admitir que a matéria não se opõe ontologicamente ao espírito (natureza virtual do tempo), mas é seu grau mais baixo, menos vibrante, em que a diferença se empalidece e se torna sucessiva, pois o que perde em tensão ganha em extensão. O espírito não se impõe mais enquanto razão legisladora, capaz de excluir tudo aquilo que não corresponde à sua lógica de relações formais, cuja extração de similitudes arbitrárias forja um funcionamento compatível com as “leis” do mundo. Os riscos de pensar a diferença por suas manobras espaciais - e não em si mesma - levou a história da filosofia a subordiná-la ao *mesmo*, ao primado da identidade, reduzindo-a a comparações no campo individual, social, cultural ou específico. Isso, contudo, não é absolutamente arbitrário: obedece a certas estratégias de conservação e comunicação.

Na verdade, quanto à cultura em geral (e a diferença que ela carrega), devemos esclarecer que, ao invés de se opor, como na interpretação clássica, à organização instintiva (tal qual encontramos nos insetos ou no espírito de subordinação e coordenação que anima as células, tecidos e órgãos), trata-se, no homem, de um artifício compensatório bem natural face ao egoísmo constitutivo da inteligência, com o qual se apela ao sentido comunitário que garantirá a coesão necessária a cada agrupamento. Compreende, então, uma das séries virtuais de tendência instintiva que foram determinados comportamentos humanos (de espécie), compondo-se com acidentes climáticos, geográficos e psíquicos. Embora contingente em cada construção particular, é sempre resultado de uma exigência orgânica, responde intrinsecamente a uma necessidade coletiva de organização. Em vista disso, é imperativo afastar suas determinações específicas do impulso que leva à arte, já que cada qual tem uma

⁶⁰ BERGSON. Matéria e Memória, p. 56.

⁶¹ Cabe depois detalhar as distinções nos dois processos.

relação com o passado e com a memória radicalmente distinta. Em sua essência, a arte realiza espontaneamente o passado, ou seja, sua ação se insere imediatamente no porvir sem precisar antecipá-lo; escapa a qualquer inclinação à permanência, sendo muitas vezes vista como uma ameaça à disciplina social. A cultura pretende armazenar o passado pela integração artificial de suas partes, seja pela fabricação material, seja pela acumulação de informações; além disso, se torna cega a tudo o que se furta aos seus reflexos. Afasta de tal forma o passado do porvir, que acaba caindo na ilusão do presente, na reprodutibilidade do corpo e da mente. Em outros termos, a arte é a própria vitalização da diferença, sai do seu interior em direção a uma materialização; ao passo que a cultura trata a diferença pelo seu exterior, depois de ser desdobrada na atualidade. No entanto, tal distinção entre arte e cultura não vai até o ponto de caracterizar uma oposição inconciliável. Pelo contrário, a criação artística se utiliza desses artificios instintivos justamente para ser realizável, atravessar o círculo social e seguir adiante. Seu processo vai individuando matérias-primas comuns, inclusive a própria cultura, tornando-as inclassificáveis. Afinal, não se pode esquecer que “para que uma sociedade progrida, ainda é preciso que subsista.”⁶² Em outros termos, é preciso de meios estáveis para se elevar deles. Não há, portanto, nesta distinção uma oposição, haja vista a utilização de certas modulações culturais para fazer passar uma exigência interna de criação artística. Quer dizer, essa composição é viável e até frequente quando a perspectiva parte da própria criação artista e não das necessidades sociais. Glauber Rocha, por exemplo, faz dos tipos psicossociais brasileiros verdadeiras emanações de forças impessoais, aproveitando-se evidentemente das inclinações dadas; sendo assim, nunca poderia esgotar-se numa interpretação simbólica. O mesmo se dá com Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, cuja potência transborda seus enquadramentos regionalistas nos manuais de literatura. Acreditar que são feitos de seus elementos ou cenários sociais seria o mesmo de pensar que o pensamento é constituído por palavras escolhidas e justapostas e não por uma direção que as carrega para um sentido.

Há a cultura que é a regra e há a arte que é exceção. Todos dizem a regra (cigarros, computadores, camisetas, TV, turismo, guerra...). Ninguém diz a exceção: ela não é dita, é escrita (Flaubert, Dostoievski...), é composta (Gershwin, Mozart...), é pintada (Cézanne, Vermeer...), é filmada (Antonioni, Vigo...). Ou é vivida e, então é arte de viver (Srebrenica, Mostar, Sarajevo...) É próprio da regra querer a morte da exceção.⁶³

Entretanto, na mesma direção de Godard, podemos dizer que a relação se inverte quando avaliamos a perspectiva da cultura estabelecida: uma sociedade que se crê suficiente

⁶² DELEUZE (ORG.) Memória e vida, p. 102.

⁶³ GODARD. Je Vous Salue, Sarajevo (filme).

tende a exercer um poder muito diferente daquele primeiro: tende a propagar imitações, que implica constranger ou desprezar o poder transformador propriamente artístico ao invés de estimulá-lo. Portanto, enfatizamos, acima de tudo, a impossibilidade de identificar cultura e arte, sendo de primeira importância marcar a diferença de natureza entre elas.

A cultura nos puxa constantemente às determinações presentes, a arte é o que nos permite resistir ao presente. Presente é, com efeito, esquecimento ou constrangimento, mas tempo é memória e liberdade. Presente é esquecimento na medida em que só acumula o passado, ligando-se a uma memória morta, desvitalizada, nostálgica, voltada para trás, evocada para agir com eficácia e com o auxílio indispensável da inteligência. A memória só é livre quando torna o passado e o porvir indiscerníveis. Ora, sabe-se que há dois domínios gerais em que podemos falar de memória: o misto e o puramente metafísico. O segundo precede e instaura o primeiro, o qual acaba por se manifestar através de imagens-lembranças. O associacionismo nos fez acreditar que a lembrança não passava de uma percepção enfraquecida, misturando dois planos de consciência inteiramente distintos. A memória não é função do cérebro. O cérebro na verdade é órgão que nos impõe o esquecimento e não o que armazena lembranças. Traz-nos para a materialidade da existência, distanciando-nos da memória que não está contida nele, mas que é evocada por ele quando lhe é útil fazê-lo. Órgão que nos fixa no presente, impedindo-nos de perdermos em sonhos (direção da lembrança de ordem pessoal, com data e lugar bem determinados) ou afirmarmo-nos em ficções (direção da memória em seu caráter mais impessoal e criador). Do ponto de vista da vivência em função de um porvir - inserção da maior quantidade possível de liberdade na determinação - sem dúvida o esquecimento é aliado indispensável para potencializar a ação. Nesse caso, remete-se à memória do misto, então tratada ativamente ao promover a realização seletiva de lembranças. É o passado que, evocado quando se faz útil, toma emprestada a vitalidade organizada em meios eficazes para agir no presente. Mas, do ponto de vista da realidade intempestiva do tempo, é preciso instalar-se na memória impessoal (imemorial) para fazer o espírito resistir às solicitações atuais. Em outros termos, reencontra-se o passado que nunca foi presente que passou, mas que sempre é, e que só se manifesta no presente por força de alguma necessidade. Contudo, a partir de então, sua manifestação não é meramente de caráter utilitário para fechar um circuito perceptivo e motor, mas assume uma inevitabilidade expressiva, impulsionada pelo crescimento interno do tempo.

Para a biologia moderna, o que caracteriza os seres vivos é sua aptidão para conservar a experiência passada e a transmitir. A hereditariedade é tratada hoje em dia em termos de código, mensagem, informação – o que sequer pressupõe a necessidade de termos

homogêneos, da mesma espécie ou reino, admitindo uma transversalidade que desafia nossa linguagem demasiadamente moral. O vírus, por exemplo, é um importante fator evolutivo à medida que rouba material genético de um reino e o introduz em outro ao infectá-lo. A potência dessa passagem é antes o contágio do que a reprodução sexuada. Em todo caso, do mais conservador ao mais revolucionário, o que é passado adiante geneticamente não é propriamente um conteúdo, mas um plano ou programa, associado aos meios necessários para sua execução, que pode se dar ou não⁶⁴. Vê-se que estamos longe de um determinismo genético. A realização de tal programa revela que um organismo não passa de uma transição entre o que foi e o que será, pois o que está em jogo ultrapassa suas necessidades bem localizadas no bloco espaço-tempo dado. Além disso, reiteramos que o ser vivo tende à repetição, pois é característica de tudo o que é organizado na natureza hipnotizar-se sobre seus movimentos esboçados: para todo ato realizado, há um hábito rudimentar contraído. Toda ação implica um hábito nascente: é preciso voltar-se a essa verdade antes de atribuir à natureza um caráter religioso de apego às substâncias. Se acompanharmos a direção do tempo, podemos apreender a repetição habitual, até a genética, como uma ponte necessária para chegar a destinos imprevistos. Seria como um grande *ballet* sobre gelo, cuja performance repetidamente ensaiada pode levar a saltos mais altos, quedas ou até improvisações bem sucedidas, já que os patins que fizerem bom uso de seu aprendizado (assimilado por repetição) podem inventar um espetáculo autônomo e sem precedentes. Mas, para manter seu equilíbrio dinâmico sobre o deslize contínuo, certos movimentos básicos devem ser incorporados como realidade, aproveitados de maneira completa e quase tão indiferente quanto a natural execução de sua superação. “Gelo liso, paraíso para quem sabe dançar bem”.⁶⁵

Malgrado os avanços, o ponto de vista biológico, relativo ao vivo, tem ainda como eixo a permanência de certos caracteres invariáveis, dos radicais químicos que o especificam. Afinal, a ciência não pode ter como eixo razões metafísicas. Ao contrário, quando associamos memória ao tempo, estamos alcançando a vida em seu poder de variação. A perspectiva metafísica acentua os sentidos e não os fatos. Quando Bergson refere-se à hereditariedade é para ressaltar a continuidade da corrente da vida que traz em si a tendência à mudança, em vez da transmissão de certos caracteres da espécie aos indivíduos, do ancestral aos descendentes. O que é passado adiante é uma força de variação, tendências múltiplas que só se determinam no contato com a matéria.

⁶⁴ JACOB, François. *La logique du vivant*, p. 30.

⁶⁵ NIETZSCHE, A gaia ciência, p. 20.

Memória significa criação, diz Bergson.⁶⁶ Todo esquecimento que o presente exige consiste em um afastamento de sua capacidade de recodificação e diferenciação e se deve à execução do plano para se perpetuar, o qual desprende pouquíssimo esforço, diga-se de passagem. Mesmo os sistemas físicos que conservam ou retornam a um estado inicial estável após perturbações são considerados frutos de um esquecimento excepcional face à memória latente das perturbações, a qual impediria que tudo voltasse a ser o mesmo, isto é, caso o tempo inscrito na matéria se explicitasse em desvios moleculares.⁶⁷ Em contraste ao pêndulo – símbolo clássico da mecânica moderna - sabemos que a órbita da Terra, se ela for perturbada por um meteoro, nunca retomará seus valores iniciais. E é esse tipo mesmo de evento irreversível e singular que torna viável tanto a evolução cosmológica, quanto o surgimento mesmo e a evolução da vida. Segue-se daí que todo esquecimento das perturbações configura uma espécie de idealização, executada pela própria natureza *naturada* ou plano de organizações constituído – tendência seguida pelas teorias físicas modernas, como a lei da inércia, que não conhece correspondência real no mundo em que pretende aplicar-se.

Reencontrar o tempo significa instaurar uma nova relação com as coisas, desde a sua mais visível mutabilidade até encontrar-se com a virtualidade que as anima, que nos anima intimamente e que nos despersonaliza. Devemos sair das determinações do vivo e mergulhar nas tendências mais livres da vida que, não obstante, o atravessam: encontrar o vital no vivo para enfim entrarmos na tendência criadora do universo. Nada mais pertinente do que avaliar os procedimentos que fazem das artes, mais do que tudo, um instrumento de resistência ao presente, dado a pluralidade de mundos que ela instaura, cada qual único e insubstituível, fazendo da própria Terra um território infinito. Com efeito, Prigogine nos mostra que a partir do momento em que o homem das cavernas gravou sobre a rocha os primeiros desenhos desconectados de seus ritos de caça, o que ele fazia era permitir a inscrição do tempo na pedra – uma tomada de consciência da própria vida em relação ao seu poder latente de expressão e liberdade. A partir de então, a assimetria entre passado e futuro se apresentava ao homem de modo expressivo, libertando-o de fazer um o espelho do outro. Uma série sem volta se abria no desdobramento da espécie, capaz, inclusive, de desloca-la para realizações de si absolutamente imprevistas. Ora, que articulação entre vida e tempo pode dar a arte uma

⁶⁶ Aqui opomos a memória do corpo, que envolve automatismo, hábitos e submissão às circunstâncias, a memória pura, espiritual, destacada da necessidade motora de agir e responder ao meio.

⁶⁷ PROGOGINE. La nouvelle alliance.

existência, ou melhor, uma consistência, que é em si mesma uma resistência a todas as determinações atuais e a instauração de uma nova ordem de problemas?

Tal mudança de direção no pensamento fazem as imagens que nos rodeiam nos inspirarem antes encontros e aventuras do que juízos predicativos, os quais, por sua vez, pressuporiam apenas um conhecimento passivo, exterior e interessado. Aliás, antes mesmo da estética encontrar na arte sua quintessência, o refinamento do gosto inspira em certas culturas sua fuga às obrigações históricas, escapa naturalmente às séries lineares que forçam a vida do homem ao desembocar num acontecimento pontual e grandioso de libertação, atravessando espontaneamente suas consciências estufadas e cansadas ao dar ao corpo a leveza, a transparência e a luminosidade que toda sua luta e conhecimento acumulado por séculos jamais conseguiram atingir. Há, por exemplo, para além de toda gravidade racional, uma superfície sensorial na França que é irreduzível ao peso do agir social, que corre por debaixo das suas vastas e rigorosas enciclopédias, que é indiferente a seus ícones glorificáveis e seu estoque moral de juízos, que mostra a insuficiência latente a toda teoria humanista. Trata-se, aqui, do olhar dirigido para os que não falam, pouco falam ou, então, para o que foi esquecido pela linguagem em seu decurso, talvez podendo até mesmo encontrar algo de sensualidade ofuscada pelo parlatório. Eis que talvez a França mais real seja aquela que se dedica ao refinamento do gosto, como se o tempo fosse eterno e circular, como se o aspecto mais transparente da vida pudesse se sintetizar numa fruição cotidiana de pequenas sensações: perfumes, queijos, vinhos, delicadezas gastronômicas, luzes indiretas, vitrais góticos, gárgulas que espreitam, parques floridos, margens de rios, afetos inocentes, pinturas, atmosferas... Cria-se uma cor como a do céu a partir de uma planta: o pastel torna-se o azul real, tonalidade que também colore as portas e janelas das casas humildes do campo. De troco, como o procedimento técnico implica certo tipo de fermentação, emprega-se todos os bêbados da cidade, que passam as noites em tavernas e as manhãs urinando em barris apropriados. Inventam-se cidades inteiras, cujas coordenadas baseiam-se no odor de plantações aparentemente infinitas de lavanda, regada por murmúrios aquáticos de fontes medievais. Espera-se o por do sol para que o sudoeste revele sua alma, com as construções de tijolos antigos queimando no frio incêndio da visão. Substitui-se o almíscar pela rosa, o debate pela conversação. Povoam-se os cafés com uma vida à toa, as ruas pululam com instrumentos musicais. Faz-se uma convivência harmoniosa entre a beleza e a simplicidade. Eis uma França que se destina tão-somente a saborear e trabalha à exaustão para seu aperfeiçoamento, embora se baste no caminho, na experimentação de cada dia. Nietzsche nos lembra, aliás, que na origem etimológica da palavra grega que designa sábio há uma relação com *sapio*, o que quer

dizer, eu saboreio, *sapiens*, aquele que saboreia, *sisyphos*, o homem de gosto extremamente apurado. Sem dúvida, há um pouco de Grécia Antiga nos estratos mais intempestivos da Europa, assim como em todo modo de vida verdadeiramente filosófico. Mas nos franceses em particular, o grego aparece pelo menos por dois aspectos: em primeiro lugar, no desejo quase imoderado do saber; em segundo lugar, pela consideração pela vida e na busca de uma vida ideal. Na verdade, essas forças existem em terra francesa, mas não coexistem, senão incorporariam realmente uma nova Grécia atual: elas de fato raramente se associam nos mesmos corpos, de tal modo que resultam ora num intelectualismo exacerbado, ora numa desconfiança feroz com o pensamento formal. No mais das vezes, conjugam alguns caracteres de cada força, o qual oferece, como resultado, mornas convicções e vontades evanescentes. Contudo, como destacar essa realidade localizada do sentido mesmo em que se emprega a filosofia nos dias de hoje?

Uma época que sofre daquilo a que se chama cultura geral, mas que não tem cultura nenhuma, e que nem na sua vida tem unidade de estilo, nunca saberá o que fazer com a filosofia, mesmo que ela seja proclamada nas estradas e nos mercados pelo gênio da Verdade em pessoa. Numa época assim, ela será muito mais o monólogo erudito do passeante solitário, o roubo que o indivíduo faz por acaso, o segredo do quarto fechado ou a conversa inofensiva de velhos acadêmicos com crianças. Ninguém pode ousar cumprir a lei da filosofia em si, ninguém vive filosoficamente com aquela lealdade elementar que obrigava um Antigo, onde quer que estivesse e fosse o que fizesse, a comportar-se como estóico, se tinha jurado fidelidade à Stoa. Todo o filosofar moderno é restringido a uma aparência de erudição, politicamente e policialmente, por governos, por Igrejas, por Academias, por costumes, por modas e pela covardia dos homens: fica-se pelo suspiro 'se' ou pela constatação 'era uma vez' [...]

Sabe-se que as viagens mais intensas são talvez aquelas que nunca saem efetivamente do lugar, uma vez que o imperceptível não encerra forçosamente movimentos aberrantes, embora seja ainda mais radical em sua fluidez. Deslocar-se pode ser até mesmo o contrário de movimentar-se quando, ao invés de uma experimentação, apontam para reconhecimento geográfico ou, no máximo, cultural. As imagens se desenrolam à frente sem modificar o destino, sem coincidir-se com a vida que se faz. Acompanham-se naturalmente por razões subordinadas a interesses de ordem tipicamente social (como se vê na propagação contemporânea do turismo), curiosidades contingentes, e limitam-se ao que está dado no acúmulo existencial de uma região. Tais determinações extensivas estão longe de integrarem coordenadas intensivas: nesse caso, são apenas as paisagens que mudam e não os próprios olhos. Por outro lado, a natureza da música já nos insere imediatamente naquele tipo de viagem não-espacial, direta e fugidia, consistente e dissipativa, causando vivências micromoleculares que, não obstante, ampliam a vida e o pensamento.

S'il te faut des trains pour fuir vers l'aventure
 Et de blancs navires qui puissent t'emmener
 Chercher le soleil à mettre dans tes yeux
 Chercher des chansons que tu puisses chanter
 Alors...

S'il te faut l'aurore pour croire au lendemain
 Et des lendemains pour pouvoir espérer
 Retrouver l'espoir qui t'a glissé des mains
 Retrouver la main que ta main a quittée
 Alors...

S'il te faut des mots prononcés par des vieux
 Pour te justifier tous tes renoncements
 Si la poésie pour toi n'est plus qu'un jeu
 Si toute ta vie n'est qu'un vieillissement
 Alors...

S'il te faut l'ennui pour te sembler profond
 Et le bruit des villes pour saouler tes remords
 Et puis des faiblesses pour te paraître bon
 Et puis des colères pour te paraître fort
 Alors...

Alors, tu n'as rien compris.⁶⁸

1.10 Matéria como afecção.

Dentre todas as disciplinas capazes de colocar a arte como objeto de estudo, como a psicologia, a história, a linguística e as ciências sociais, Deleuze⁶⁹ nos esclarece que somente a biologia do cérebro poderia ser capaz de lhe oferecer critérios de avaliação legítimos. Isto se dá, em primeiro lugar, porque as primeiras pegam a arte por exterioridades que escapam ao procedimento artístico e que só servem para justificar algo que não é do domínio da arte, enquanto que tal microbiologia cerebral concerniria antes ao efeito mesmo da criação sobre o corpo, bem como da sua exposição a uma novidade. As primeiras disciplinas citadas acabam por reduzir a arte a algum juízo, partindo de ou desembocando em algum campo de conhecimento diferente da arte. A última ciência, embora ainda uma disciplina exterior, aplicar-se-ia antes às potências desconhecidas do corpo do que à sua constituição inteiramente dada numa pretensa estrutura orgânica. Consequentemente, não trataria o cérebro como função determinada, com todo um mapa de conexões pré-configurado, isto é, como se ele fosse um órgão plenamente constituído, servindo apenas à cognição e à comunicação. Pelo contrário, quando olhamos para o cérebro como uma massa quase indiferenciada, no qual cada trajeto corresponde a um campo de forças sem traçado prévio, nós sabemos que todo o caminho só pode ser inventado à medida que avança. Até os seus movimentos repetitivos -

⁶⁸ BREL, S'il te faut (música).

⁶⁹ DELEUZE, Conversações.

que desaceleram sua velocidade mais imprevista e dão ilusão de haver uma estrutura - devem ser reinventados a todo o momento, embora sejam ainda insuficientes se evocados no encontro artístico justamente por não acompanharem o ritmo de variabilidade do mundo, alienando-se em ciclos. Em todo caso, em sua potência, a microbiologia do cérebro poderia retirar como critério de avaliação a diferença sentida, e não a semelhança reconhecida, através da invenção imprevista de novos sulcos no cérebro no contato com a arte. No que diz respeito ao próprio acontecimento artístico, que escapa ao que é estabelecido (inclusive o reconhecimento) e instaura a novidade radical por excelência, evidencia-se que nenhuma satisfação orgânica – nem mesmo o prazer - poderia dar conta da criação, pois são exigidos como condição toda uma disposição e um funcionamento não habitual do corpo. Em outros termos, a novidade apresenta-se como necessária sem que isso signifique a satisfação de uma necessidade prévia anunciada por uma falta qualquer: é ampliação da alma. Sua necessidade está conectada à potência vital que faz do corpo um campo de invenções, para além dos seus estados atuais. Trata-se de uma verdadeira recodificação que eleva o ponto de vista relativo do corpo para a experimentação absoluta da realidade, mesmo que só a vivencie em termos de aspectos e nunca consista no alcance de uma totalidade objetiva inexistente. Vale sublinhar que isso nada tem em comum com a generalização que submete a experiência empírica a transformar a realidade em símbolos para torna-la comunicável. A questão da universalidade na arte é inadequada e nada explica. Ademais, a distância imposta ao organismo entre conhecimento e realidade é tão contingente quanto o próprio organismo, que passa a ser considerado um acidente e não a essência da vida. Para além das obviedades reativas que concernem um estímulo, uma postura ou ação subsequente que o responda, o espírito tira de si mais do que contém no ato da criação, trabalha com a direção de realização vital que imprime sobre o espírito uma sensação de alegria, signo de sua plenitude e afirmação, até mesmo em expressões trágicas. Não se funda em processos fisiológicos, não se explica essa sensação pela satisfação pessoal ou o prazer, uma vez que esses não passam de artifícios naturais para obter do vivo a conservação da vida. Grosso modo, a comunicação estabelecida na individuação artística prova que há uma diferença de natureza inconciliável entre simpatia (real e imediata) e comunicação intersubjetiva (abstrata e indireta). Segundo Bergson, a alegria é a marca de que a vida triunfou em seu ímpeto e alcançou o seu destino: sua própria superação.

Ouvirão dizer que esses homens [o artista e o cientista] trabalham pela glória e obtêm suas alegrias mais vivas da admiração que inspiram. Profundo erro! O homem dá importância aos elogios e às honrarias na exata medida em que não está seguro de ter obtido êxito. No fundo da vaidade há modéstia. É para tranquilizar-se que ele busca aprovação, e é para sustentar a vitalidade talvez insuficiente de sua obra que gostaria de cerca-la da calorosa admiração dos homens, como se coloca em estufa uma criança nascida prematuramente. Mas quem estiver

seguro, absolutamente seguro de que produziu uma obra viável e duradoura, esse não tem mais o que fazer do elogio e sente-se acima da glória, porque é criador, porque sabe disso e porque a alegria que sente é uma alegria divina.⁷⁰

A rigor, segue-se disso que uma primeira distinção entre sensibilidade e sensação se faz necessária: enquanto a sensibilidade pressupõe a percepção natural, suas pretensões cognitivas, motrizes, sociais, que implicam uma posição espaço-temporal determinada, a sensação, no seu sentido mais metafísico e não mais cognitivo, resulta de uma intuição ou de uma espécie de alargamento da percepção, que só é possível se a arte for tomada como processo, simpatizado interiormente, e não mais como objeto. Com efeito, Bergson considera que todas as categorias exigidas pela sensibilidade são de ordem pragmática, quadros rígidos que não correspondem à problematização que convém à realidade, embora desempenhem um papel localizado nem um pouco negligenciável. Desse modo, seria a dimensão estética da sensação a portadora de verdade metafísica: ao criar, situamo-nos no seio mesmo da natureza. Isso se aplica, sem dúvida, igualmente ao filósofo e certos inventores no plano moral. A arte, por sua vez, estando na encruzilhada entre intuição e percepção sensível, furta-se rapidamente a qualquer generalidade suscitada pela sensibilidade por partir do mesmo ponto de seu destino - campo de emoção criadora, cujo percurso dá corpo a uma sensação de natureza metafísica, materializando uma intuição ao longo de seu próprio desenvolvimento intuitivo, que o exige. Remete-se à totalidade dos corpos extensos, como se estes ainda não tivessem assumido suas formas individuadas. O poeta recria toda a linguagem ao utilizá-la, mesmo quando um termo empregado parece comum e banal. *Na arte, a matéria em geral, longe de ser objeto para uma percepção, apresenta-se pelo desdobramento da intuição como afecção.* Vale lembrar que o conceito de afecção em Bergson nada tem a ver com uma percepção menos intensa ou uma representação confusa. Diz-se que, no prolongamento de uma atividade cognitiva ordinária, uma afecção se define por uma coincidência entre o objeto percebido e o nosso próprio corpo, fazendo de tal percepção de si uma ação real, isto é, a percepção exprimindo-se como ação e não mais conduzindo a ela. Guarda-se a mobilidade mais explícita e espacial do corpo para dar autonomia ao intervalo, essencialmente absorvente e hesitante, que pode ou não prolongar-se em reação apropriada. Nesse caso, enquanto a percepção nos instala exteriormente no meio da matéria, dentro da qual somos uma imagem dentre outras imagens, a afecção nos insere na duração da própria alma, deixando por um fio quase roto (tecido por lembranças) sua relação com o espaço enquanto esquema de ação. Há aí uma rachadura que se abre, por onde o tempo pode passar livremente em seu aspecto mais qualitativo, jorrando

⁷⁰ BERGSON, a consciência e a vida, In: A energia espiritual, p. 23.

num sentido que ultrapassa a utilidade possível das lembranças. Todavia, só a forma do vulcão não anuncia quando a lava subirá. Dada sua raridade ou efemeridade, entrevê-se, antes, apenas uma maneira de interligar aquelas duas regiões no domínio da sensibilidade: a percepção natural não é absolutamente pura e extensiva como se supõe, mas sugere objetos majoritariamente por lembranças de experiências passadas. Desse modo, há mais alucinação coordenada do que objetividade em cada ato perceptivo: eis que a afecção é a impureza por excelência que se mistura a tudo o que a tangencia. Nesse caso, contudo, a afecção é usada com o fim de perceber ou dar a ilusão necessária (e eficaz) de percepção, meio para a ação. Mas, no caso da arte, ao invés de marcar a distância entre uma coisa e uma representação, *a relação com a matéria é parte integrante da ação em curso*, participa do próprio corpo que está em vias de se construir – vulcão em erupção, paisagens em formação, assim como o artista que devém a própria obra à medida que a realiza. É como se toda a matéria se tornasse um rosto, que ao conservar sua imobilidade relativa, está pleno de intrínsecas experimentações virtuais, atualizadas em seu próprio intervalo. Totalmente impura, seus elementos assumem nome próprio e devém qualidades – sua multiplicidade não pode ser mais meramente quantitativa. É nesse sentido que não há Bernini sem o movimento que instala na pedra, desafiando as leis da física e fazendo o interior de um sentimento de profundo êxtase se tornar visível nas infinitas dobras do mármore.

Aliás, a matéria para um artista não se resume apenas ao conjunto de imagens extensas que o circunda, mas ele concentra enquanto material épocas inteiras - mesmo as mais remotas - reúne culturas, coletividades, espécies vegetais e variedades minerais, modos de vida estelares e extragalácticos, que ele orchestra de acordo com sua tensão criadora, que vai sempre além da sua vivência particular. Talvez ele mesmo não passe da extremidade de uma nova tensão do Todo, que ele participe de uma longa série secretada pelo universo, da qual sua obra é o epicentro que está em todo e lugar nenhum. Não é à toa que os grandes artistas têm expressões (e até histórias) irredutíveis às suas limitadas experiências pessoais: falam em nome de eras, mundos, deuses, bichos, elementos, vírus, tempestades, atmosferas. Até quando tocam nos afetos, dão voz ao que há de impessoal neles. Quando Chico Buarque fala do amor, refere-se a algo que dura para além das relações, que vaga, espera milênios, ultrapassa vestígios de civilizações ulteriores. Não é o sentimento ressentido, compartilhado e bem satisfeito em duas unidades intercomunicantes. É o excesso que não encontrou a oportunidade de se realizar, é a pura vibração sem prolongamento ou reação, que existe em dimensões intocáveis, devir talvez capaz de atravessar indivíduos futuros, efetuar-se com o frescor de uma nova efetuação espaço-temporal, obscurecido na ignorância de sua raiz longínqua.

Não se afobe, não
 Que nada é pra já
 O amor não tem pressa
 Ele pode esperar em silêncio
 Num fundo de armário
 Na posta-restante
 Milênios, milênios
 No ar

E quem sabe, então
 O Rio será
 Alguma cidade submersa
 Os escafandristas virão
 Explorar sua casa
 Seu quarto, suas coisas
 Sua alma, desvãos

Sábios em vão
 Tentarão decifrar
 O eco de antigas palavras
 Fragmentos de cartas, poemas
 Mentiras, retratos
 Vestígios de estranha civilização

Não se afobe, não
 Que nada é pra já
 Amores serão sempre amáveis
 Futuros amantes, quiçá
 Se amarão sem saber
 Com o amor que eu um dia
 Deixei pra você.⁷¹

1.11 Encruzilhada entre sensações e subjetivações.

Quando afirmamos que não se deve reduzir a atividade artística à conduta voluntária do sujeito que escolhe um caminho e se utiliza de sua experiência passada para guiá-lo, não queremos dizer que não haja trocas e coexistências, apropriações, capturas e armadilhas entre os múltiplos tons de vitalidade em que o espírito se coloca simultaneamente. Tampouco se admite que o movimento pré-subjetivo que instaura a criação mais livre seja confundida com o vazio do universal, de teor tipicamente cognitivo, para fazer caber o tanto de coisas diferentes quanto puder. A terceira via, que não se esgota no dualismo entre *particularidades* e *ideias gerais*, que não se restringe aos contrastes entre o *concreto* e o *abstrato*, é também capaz de explicar suas gêneses, recolocando todo o problema sobre a suposta realidade do mesmo e do outro, da identidade e da diferença em termos de duração. Isso significa que não se deduz a relação sujeito-objeto da idealização espacial, que separa uma região de outra segundo as poses adotadas. A diferença não é mais o que liga termos aparentemente irreconciliáveis em oposição à sempre viável extração de similitudes (que pode ser tão

⁷¹ BUARQUE, Chico. Futuros Amantes (música).

arbitrária quanto ir das joaninhas do quintal às estrelas anãs vermelhas que ainda surgirão em milhões de anos). Sendo assim, esclarecemos que, quando se coloca que a sensação não é meramente de ordem empírica, não estamos excluindo a diferença, pelo contrário, nós a radicalizamos: saímos da noção quantitativa de diferença individual, que somaria certos acidentes a uma essência especificamente compartilhada; saímos do território rígido da relação formal e (demasiada humana) para cair na rede imanente e proliferante das virtualidades ou singularidades. Atemo-nos, sobretudo à radicalidade de sua inovação. É bastante claro para Bergson que a arte tenha como função criar sensações radicalmente novas ao invés de simbolizar ou representar outras anteriormente vivenciadas. Diz, inclusive, que se usamos palavras gerais ao nos referirmos a elas, como a tristeza, a alegria, etc., é por razões de comunicação, isto é, não diz diretamente respeito à experimentação da diferença⁷². Contudo, a cada nova música, por exemplo, aderem-se sensações novas, criadas por essa música e nessa música, definidas e limitadas pelo desenho mesmo, único em seu gênero, da melodia e da sinfonia. Não são frutos de uma vida já percorrida cujos sentimentos são espelhados ou reconhecidos na arte. Somos nós que fazemos a tradução secundária em palavras e nos vemos obrigados a aproximar o que foi criado pelo artista do que se parece mais com ele na vida percorrida. “Que uma emoção nova esteja na origem das grandes criações da arte, da ciência e da civilização em geral, isso não nos parece duvidoso.”⁷³ *E, para além de qualquer estado de espírito, essa concepção de emoção é, por excelência, aquilo que faz a vida encontrar-se consigo mesma.*

A arte encontra sua própria perfeição no interior de si mesma e não fora. Não devemos julgá-la segundo o critério exterior das semelhanças. A arte é de preferência uma asa a um espelho. Ela nos apresenta flores que nenhuma floresta nunca viu crescer, pássaros que nenhum bosque abriga. Faz e desfaz inúmeros universos, pode puxar a lua do céu na ponta de um fio escarlate. Oferece formas mais reais que aquelas de todo homem vivo, grandes arquétipos dos quais as coisas existentes não passam de cópias inacabadas.⁷⁴

Com efeito, tal emoção é incomensurável ação pela ação, confunde-se com seus produtos, cada qual um ser de sensação absolutamente independente. No lugar de ser produzida pelo sujeito, é a emoção em si que se dobra num ponto e se subjetiva, ou melhor, forma uma cadeia de subjetivações sucessivas. A subjetivação brota do interior da sensação em questão, em função de sua diferenciação intrínseca e proliferação de sua singularidade. O artista-sujeito é resultado da mesma emoção que o conduziu à produção de uma obra,

⁷² BERGSON, Les deux Sources, p.1009.

⁷³ IDEM, p. 1011 (tradução nossa).

⁷⁴ WILDE. Aphorismes, le déclin du mensonge, p. 69 (tradução nossa).

chegando a cristalizar um centro no espírito que é posterior e só pode ser tratado como causa por um efeito retroativo da intelectualidade. A sensação é, aqui, simultaneamente movimento criador e entidade criada; em suma: emoção vital comunicada à matéria.

Aliás, Deleuze desdobrou o conceito de sensação de três maneiras complementares. Para começar, coloca-se a sensação como excitação que não se prolonga em ação reflexa, permanece suspensa em vibração, sem cair em um estado de coisa – “sobrevoo ao rés do chão”⁷⁵. Trata-se de um tipo de movimento que não implica seu possível prolongamento motor e cuja realidade está na potência de permanecer apenas suposta, na retaguarda. Em segundo lugar, sabe-se que a sensação é propriamente bloco de *perceptos* e *afectos*, isto é, o desvio de tudo o que é aprisionamento orgânico, específico ou simplesmente atual - afirmação de paisagens não-humanas da natureza e de devires não-humanos do homem. Como consequência, a arte, produtora de sensações, não tem as faculdades estritamente humanas como ponto de partida, nem tem o homem como fim. O artista extrai blocos de sensações de paisagens percebidas e de afecções ou sentimentos pessoais, ou melhor, cria desde o princípio em compasso com as forças imanentes da vida (e o faz com os meios do material, tornando toda a matéria expressiva), da mesma forma que um animal consegue evocar qualidades sensíveis puras, que deixam de ser unicamente funcionais e se tornam traços de expressão. Evidentemente, essa expressividade já está difundida na vida, mas é na construção ativa de um território expressivo que ela se torna construtiva, isto é, que ela se denomina arte. Trata-se da criação de monumentos rituais puramente estéticos, que ultrapassam a cristalização habitual de funções para o corpo com suas causalidades e finalidades, que livram o organismo de efetuar sua existência em termos de utilidade. A arte, segundo Deleuze, já reside em tal jorro expressivo de traços, cores, posturas e sons compostos, sendo manifestada na terra antes da aparição da atividade artística do homem. O exemplo do pássaro das florestas chuvosas da Austrália (*scenopietes dentirostris*) é característico disso: a cada alvorecer, corta folhas da árvore, deixando-as cair. Desce e vira a face mais pálida das folhas para cima, a fim de contrastar com a cor da terra. Com a cena preparada, sobe no galho ou cipó que esteja exatamente acima e canta um canto complexo, composto das suas próprias notas e das que ele imita nos intervalos, roubadas de outras espécies (e tudo exibindo as plumas amarelas sob o bico). Trata-se aí de um procedimento ao mesmo tempo espontâneo e esforçado: dobra-se ao *fora*⁷⁶ (lugar da diferença interna do tempo, nos códigos bergsonianos). Em compensação, tudo o que é interioridade subjetiva se regra por mediações com o mundo por relações de

⁷⁵ DELEUZE e GUATTARI, O que é Filosofia, p.

⁷⁶ Fora: campo transcendental que força o pensamento a criar.

semelhança e analogia perdendo-se da imanência ao constituir seguros e verticais modos de sobrevivência que se furtam, por sua vez, à diferenciação de si que os arrasta. Convém enfatizar que o composto de sensações vale por si mesmo, se sustenta sozinho, mesmo – e sobretudo - na ausência do homem e de suas medições e justificativas inteligentes. Por último, concebemos a sensação como potencialização de vida, linha de fuga capaz de nos libertar de nosso Eu, dos fatos, das coisas e garantir, sobretudo, uma abertura e um estímulo à criação de si – fator de processos intermináveis de subjetivação.

Uma sensação ou uma emoção não são dadas de maneira objetiva e definitiva; tampouco conferem margem a interpretações contingentes e relativas. Pelo contrário, agem mais por sugestão e contágio que outra coisa. O procedimento artístico não se detém na obra já realizada, já que ela nunca se fecha sobre si mesma, sendo por essência incompleta e agente de diferenciações. Isso significa evidentemente que se secretam novas individuações para além da própria obra, que sua consistência se prolonga em existências, implica forçosamente outras subjetivações que começam, entretanto, por se fundir no movimento de diferenciação até assumir uma pose ou esboçar um contorno. Trata-se de um processo contínuo de combinações corporais e incorporais, enunciações não-linguísticas que são forças dissipativas e provocam bifurcações livres que vão variando ao infinito. O problema estético que se deriva daí é como se opera justamente a passagem entre presença e representação, entre vida e vivido, impessoal e pessoal? – uma experiência limítrofe em zigue-zague que pode ou resolver ou arruinar o desdobramento da liberdade criadora, haja vista a tendência de tudo o que se faz de acomodar-se no já feito.

1.12 Arte como modelo do pensamento.

Quando o pensamento se dedica à atividade artística, pode seguir direções muito distintas. A história da filosofia frequentemente tratou a arte do ponto de vista do espectador, construindo, desse modo, o conceito de beleza, que concerne à contemplação e à capacidade de elaborar juízos estéticos. Raros são os pensadores que colocam problemas diretamente relacionados ao ato mesmo de criação. Bergson, à medida que faz da realidade um movimento inventivo, situa-se de saída entre aqueles para os quais a arte ocupa um lugar especial. A noção de criação instaurada a partir de então, intrinsecamente ligada a um conceito original de vida, permite o afastamento de falsos problemas que tanto trouxeram dificuldades para o pensamento e que tanto impuseram uma prática subserviente ao homem. É o caso, por

exemplo, do finalismo e do mecanicismo, isto é, maneiras tradicionais de subordinar a natureza a um plano pré-concebido ou a estados perfeitamente calculáveis, dado sua transcendência, por um lado, e seu determinismo, por outro. Com Bergson, de modo distinto, a vitalidade passa a ser a linha do imprevisível que traça toda realidade, plena e afirmativa. Para além de todo biologismo, entende-se o vital como distração daquilo que hipnotiza o vivo em sua condição dada, o lado mais desprendido das necessidades da vida prática, algo que se observa facilmente na atividade artística.

Mas, de longe em longe, por um acidente feliz, homens surgem cujos sentidos ou cuja consciência são menos aderentes à vida. A natureza esqueceu de vincular sua faculdade de perceber à sua faculdade de agir. Quando olham para alguma coisa, veem-na por ela mesma, e não mais para eles; percebem por perceber – por nada, pelo prazer. Por um certo lado deles próprios, quer por sua consciência, quer por um de seus sentidos, nascem desprendidos; e, conforme esse desprendimento seja o de tal ou de tal sentido, ou da consciência, são pintores ou escultores, músicos ou poetas. É portanto realmente uma visão mais direta da realidade que encontramos nas diferentes artes; e é pelo fato de o artista não pensar tanto em utilizar sua percepção que ele percebe um número maior de coisas.

Embora a arte aparentemente nunca tenha sido problematizada de modo direto na obra de Bergson, permanece em sua filosofia como o *modelo* suposto, absolutamente desprovido de mistérios a partir do qual é possível provar a rara união entre vontade sobre-humana e ação individual, cujo efeito excede por natureza os procedimentos habituais ou os corpos organizados que lhe serviram de meio. É evidente seu poder de transbordamento, para o qual não há fórmulas ou leis, para o qual obstáculos não são vistos como tais e, depois de utilizados ao seu proveito, são como se nunca tivessem existido. *Ora, é a atividade artística que nos permite mesmo entrar na relação problemática entre espírito e matéria, de tal forma que se volta sempre a essa atividade para entender as interseções entre o tempo e a natureza, corpo e alma, como pensa o místico ou como é desdobrada a espontaneidade da vida. Trata-se de um modelo, isto é, não nos referimos a uma regra a seguir ou uma realidade a copiar, mas trata-se da demonstração de um grau superior de realização virtual, capaz de cristalizar sua maior consistência.* É mais do que um exemplo, mas não é uma metáfora, não é uma ilustração infantil para uma mensagem inacessível ou mais séria. O que há de comum entre a explosão de uma nebulosa, a evolução da vida, o amadurecimento da alma, a construção da história da humanidade com um quadro de William Turner, uma sinfonia de Beethoven, um conto de Tolstoi? Não se espera a deliberação de um sujeito para colocar em prática uma ação criadora que, embora se utilize do corpo no presente, escapa da necessidade de responder às circunstâncias dadas ou se conservar, submetendo-o a uma ordem radicalmente diferente à medida que se funde com a força essencialmente virtual da vida. Sua espontaneidade deve-se

a íntima ligação entre o interior melódico do nosso eu à exterioridade do universo, remetendo-se ao movimento simples, indivisível e inesgotável do tempo. *É a duração que acaba por tomar consciência de si, de sua direção mais pura.* Quando a duração toma consciência de si, ela consegue uma dupla realização: a obra da natureza, ao invés de apenas multiplicar formas, transforma-se na própria criação de algo que nunca se esgotará em sua forma. Não há mais distância entre perceber e agir: é ação que ultrapassa a decisão e a escolha, bem como não se esgota na inserção de algum grau de contingência no mundo. Ao fazer-se, torna-se mundo - mundo que se faz, enquanto se faz. Indica, ainda, continuidade entre espírito e matéria, o que todo o projeto de filosofia moderna tentou suprimir pelas vias do dualismo. Tanto na *Evolução Criadora*, em *As duas fontes da moral e da religião*, no *Riso*, no *Pensamento e o Movente*, quanto em muitas de suas conferências e cursos, Bergson cita modalidades de expressão artística as mais diversas, como a música, a literatura e a pintura, para demonstrar o percurso que leva a potência criadora a efetivar uma composição autônoma e, sobretudo, como isso significa uma coincidência mesmo com o princípio estético que rege o Todo sem qualquer transcendência, isto é, na indiscernibilidade total entre artista e obra, obra e mundo.

Qual é o objeto da arte? Se a realidade afetasse diretamente nossos sentidos e nossa consciência, se pudéssemos entrar em comunicação imediata com as coisas e com nós mesmos, creio que a arte seria inútil, ou melhor, que seríamos todos artistas, pois nossa alma vibraria, então, continuamente em uníssono com a natureza. Nossos olhos, auxiliados por nossa memória, recortariam no espaço e fixariam no tempo quadros inimitáveis. Nosso olhar apreenderia de passagem, esculpido no mármore vivo do corpo humano, fragmentos de estátua tão belos quanto os do estatuário antigo. Ouviríamos cantar no fundo de nossas almas, como uma música às vezes alegre, mais frequentemente melancólica, embora sempre original, a melodia ininterrupta da nossa vida interior. Tudo isso está ao nosso redor, tudo isto está em nós e, no entanto, nada disso é, por nós, percebido distintamente. Entre a natureza e nós mesmos - o que estou dizendo? Entre nós e nossa própria consciência um véu se interpõe, véu espesso para os homens comuns, véu fino, quase transparente, para o artista e o poeta.⁷⁷

Matéria e espírito são dois sentidos contrários de um mesmo movimento – não há dualismo – e eles se reconciliam na vida, que é o aspecto expressivo do tempo. Dessa forma, a vida deveria ser avaliada antes pelo seu esforço criador do que pela sua degenerescência em corpos atuais que se alienam do impulso que os gerou, hipnotizando-se sobre sua pose adquirida, costurando-se numa forma (forma=desenho esboçado pelo movimento). Se o essencial da vida está no movimento que a transmite, e seu êxito é justamente sua evolução, as manifestações particulares de vida que se fecharam à realidade do tempo, se alienaram do impulso que as gerou, e passaram a girar em torno de si mesmas, hipnotizadas, ao invés de continuar a sua marcha avante, devem ser consideradas interrupções ou desacelerações do movimento e, às vezes, até mesmo verdadeiros abortos da natureza se elas não quebram sua

⁷⁷ BERGSON. *Le Rire*, p. 458.

clausura orgânica para se lançar em novas direções (nem que seja ao menos pela redistribuição incorporal de sentidos). Sabe-se no entanto que o mais frequente é que a vida seja de fato acidental no vivo e que este não passe de manifestação de morte. O mesmo é colocado em relação às sociedades humanas voltadas apenas para a conservação de si, incrustadas num sistema de hábitos equivalente ao instinto quanto à intensidade de sua obrigação e regularidade, ou seja, petrificam suas limitações e servidões ao invés de reabrir o que estava fechado. Os desvios raros da história, o rompimento do círculo, feitos por aqueles poucos privilegiados que transbordam vitalidade e a proliferam por contágio, são verdadeiros saltos da natureza – são como o surgimento de uma espécie nova, composta de um indivíduo único. Ao colocar dessa maneira, Bergson evidencia que são todos efeitos da diferenciação, realizados em vias divergentes quanto à matéria empregada e quanto ao capricho de cada via.

O aparecimento de cada uma delas (almas privilegiadas) foi como a criação de espécie nova composta de um indivíduo único, o impulso vital chegando de longe em longe, dentro de um homem determinado, a um resultado que não conseguiria ser obtido de um só golpe pelo conjunto da humanidade. Cada uma delas marcaria, assim, certo ponto atingido pela evolução da vida ; cada uma delas manifestaria, sob uma forma original, um amor que parece ser a essência mesma do esforço criador.⁷⁸

É interessante que Bergson tenha como necessidade desenvolver mais profundamente como age a emoção criadora quando ela tem por matéria a própria humanidade, a qual é expressa por meio de santos, sábios, profetas ou heróis, por meio do contágio de sua vitalidade e consequente bifurcações históricas. Enquanto a arte age sobre a matéria físico-química enquanto tal e a espiritualiza de maneira singular por meio de uma composição estética, o místico faz da alma humana e suas tendências espacializantes a sua matéria, modificando toda uma espécie animal dada e permitindo que ela avance ao invés de girar em torno de si mesma indefinidamente. Nos dois casos, segundo Bergson, é a mesma natureza que dá um salto e se desvia de si irreversivelmente. A escolha filosófica de Bergson é sem dúvida de ordem ética: explorar mais profundamente, diante do círculo que encerra uma dependência recíproca do indivíduo com a sociedade, a abertura do porvir por novos modos de sentir e agir no mundo, sem dúvida realizado por homens especiais, porém possibilitado, acima de tudo, por uma nova relação com a natureza e com o tempo. Isso não deve, contudo, anunciar qualquer superioridade do agir histórico em relação aos mundos de sensações inventados pela arte, sequer um despropósito teórico ao tomarmos a arte como problema central, uma vez que a força dessa segunda perspectiva serve muitas vezes para sustentar a

⁷⁸ BERGSON, Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1056 (tradução nossa).

primeira ao logo da obra bergsoniana, o que indica o quão claro para seu espírito era a natureza da criação artística. Inversamente, também podemos nos valer de outras séries vitais para aprofundar o sentido inatual que todas compartilham, ou seja, sua escrupulosa investigação sobre a experiência mística é também capaz de nos oferecer indicações preciosas para alcançarmos o funcionamento do *elã* no domínio de expressão artística. Afinal, trata-se da mesma exigência e do mesmo esforço de criação, ainda que variem o material e os meios.

Desse modo, o que Bergson dirige aos criadores do novo homem - que são ao mesmo tempo sujeito e objeto do processo criador - podemos estender à obra de arte e também ao artista à medida que este cria. Há evidentemente algo que distancia uma maneira de quebrar a ilusória simetria do tempo (a qual pode ser atribuída ao misticismo) de outra essencialmente artística (a qual envolve manipulação efetiva do que chamamos de matéria), mas, ao nível de como se inserem no presente, podemos tratá-los como equivalentes à medida que resistem às determinações pelo simples ato de sobrepor uma nova consistência à existência. Instauram, portanto, “novas espécies” - cada qual solitária em seu gênero -, ainda que nem ao menos possamos nomear ou fazer cabê-las dentro dos rígidos moldes de nosso entendimento. A arte é naturalmente subentendida em sua obra como uma das séries vitais que surgem como efeito da diferenciação do tempo, e não pode ser negligenciada enquanto tal. Inclusive, ela prefigura na obra de Bergson como o modelo evidente e desprovido de mistérios, a partir do qual se pode pensar mais claramente a comunicação entre espírito e matéria, sem dotar o misto de preeminências de um sobre o outro, resultando numa solidariedade muito sutil, que não se explica pelo paralelismo, mas por uma composição puramente vital. É com a arte que provamos, ainda, a interseção entre os três grandes planos do cosmos – consciência, vida e matéria, que a modernidade cingiu sem saber como religá-los pelas suas diferenças, confessando sua imensa dificuldade ao fazer distinções sem deixar de proceder por oposições ou negações. Com efeito, não é simplesmente para exemplificar uma explicação abstrata e torná-la mais palpável que Bergson menciona o trabalho de artistas e suas condutas estéticas face os seus materiais em praticamente todos os seus escritos. É porque se trata de um grau superior do entrelaçamento do virtual e do atual, de um corpo que nunca se fecha em um sistema isolável e, por isso mesmo, continua a individuar como uma flama que nunca se apaga e incendeia as almas que a tocam. Como no vivo, a arte articula duas direções antagônicas, embora implicitamente solidárias, de um mesmo e único movimento, cujas extremidades são a materialidade e a duração pura enquanto tendências. Acontece que o que a arte explicita é a posição da matéria e sua relação com o *elã*, que não se resume a imprimir atualmente um modelo virtual, mas cujo encontro força outras diferenciações.

Ora, vai-se de uma tendência virtual a uma novidade colocada no mundo pelas vias do impulso vital: eis o tempo secretando-se, atravessando múltiplas tensões da memória para avançar em sua jornada. Lança-se nessa aventura sem fim com a força diferenciante do passado impessoal que cresce indefinidamente, rasgando sua extremidade atual, corporal, para inserir em sua relativa imobilidade alguma ordem de liberdade. Nunca houve para Bergson qualquer dúvida a respeito da arte como parte desse funcionamento, que caberá a nós desdobrar em suas nuances particulares, abrindo outro direcionamento para sua própria obra, sem desviarmo-nos de seu pensamento. Aliás, nada mais arbitrário e menos bergsoniano que reunir dados para entoar grandes explanações salpicadas com citações e redizer automaticamente o que ele mesmo produziu, decepá-lo para apontar sua complexidade em vista de algum objetivo exclusivamente intelectual. Tudo isso só diminuiria o seu propósito, ou melhor, seu próprio ato filosófico, o qual exige de seus leitores uma adesão total de corpo e espírito, isto é, o retorno à simplicidade da criação - com todo seu rigor problemático, necessidade intuitiva e força libertadora. Como dizia Jankélévitch⁷⁹, trata-se de conjurar a imobilidade a todo custo: ao invés de dizer exatamente (ou mesmo diferentemente) o que ele disse, fazer *como* ele fez, *olhar para a direção que ele aponta*. Escrever deve se resolver numa ação diferenciante, não antes ou depois da palavra, mas agir à medida que se diz e, por isso mesmo, fazer a linguagem distanciar-se o máximo possível de si mesma. Com isso, contribuímos para anular o abismo que tende a separar a estética da ética (e vice-versa), afastando a academia de sua tendência a condutas estritamente analíticas. Acreditamos que a investigação sobre a relação do espírito e da matéria no ato de criação artística nos permitirá pensar *com* o bergsonismo, prolongando-se em seu movimento.

⁷⁹ JANKÉLÉVITCH. Hommage à Bergson, conférence à Sorbonne, 19 mai 1959 (vídeo).

2 Diferenciação do tempo e individuação artística.

*Tudo o que eu não invento é falso.*⁸⁰

2.1. Só o real é possível, só a criação é real.

Durante a 1ª. Guerra, as almas viviam uma grande inquietude em relação ao que seria do porvir. Os jornais e as revistas passaram a procurar pensadores para perguntar-lhes como eles se representavam os acontecimentos futuros. Foram a Bergson e colocaram a questão voltando-se especialmente para o futuro da literatura, isto é, perguntaram como ele via o futuro da literatura. Para tal, respondeu: “Eu simplesmente não o vejo”. Os jornalistas, perplexos, reagiram: “Mas o senhor é um filósofo, tem de ter ao menos uma ideia de conjunto sobre o amanhã!” É claro que o que estava encerrado nesta exclamação (e talvez até de forma obscura para quem a pronunciava) era que tudo estava determinado e que o tempo, sem haver qualquer positividade, se resumiria a desdobrar o que já estava dado, como se o mundo fosse um desenrolar sucessivo e quase degradante das ideias transcendentais de Deus; a realidade sendo como o desenho em linho bordado num leque de seda, que se mostra apenas à medida que se abre, embora seja realmente preexistente a esse movimento. Então, vem a resposta de Bergson: “Olha, se eu soubesse o que será a grande obra dramática de amanhã, eu a faria.” É sem dúvida uma réplica espetacular, e mesmo perfeitamente sintética dentro de sua impaciência, pois significa que se, na verdade, ele a tivesse pensado, é certo que já a teria feito, uma vez que o porvir não se esconde num armário de possíveis. O possível, se ele não é meramente a ausência de obstáculos intransponíveis a uma realização qualquer, ele é de um despropósito assustador na filosofia de Bergson, já que sustentaria que antes da existência das coisas, sua possibilidade já estaria previamente desenhada ou poderia ser pensada por antecipação, ao passo que o estatuto da novidade em Bergson é radical, como o próprio sinaliza, isto é, extrapola sempre todos os quadros prévios do entendimento. Ora, sabemos que o possível, nesse segundo sentido, não passa de um efeito de miragem, uma sombra do presente que, depois de realizado, projetamos no passado para provar que ele teria sido possível antes de existir. Ao contrário, é preciso remeter ao escoamento mesmo do tempo, participar de seu crescimento qualitativo para se entender que não se supõe no ato de criar nem um modelo a realizar nem uma vontade transcendente saída do nada que explicaria o

⁸⁰ BARROS. Memórias inventadas, p. 67.

mistério da criação. Sequer a noção de criação se contentaria em forjar uma unidade a partir de uma pluralidade de elementos preexistentes, fazendo um novo arranjo deles – se assim fosse, não seria resultado de um impulso interno, mas um cálculo exteriorizado da inteligência, submetido ainda a causas mecânicas. Além disso, esse impulso não é destacado de seu resultado, isto é, não é causa que fica pra trás, mas coexiste necessariamente com seu produto. Diz-se que nem mesmo o próprio Shakespeare poderia pensar em Hamlet sem que essa realidade já não tivesse sido criada. A sinfonia enquanto tal, quando aparece no espírito de Beethoven, já está feita. Não há distância alguma entre uma suposta ideia mental e sua realização material, pois que a diferenciação enquanto acontecimento intuitivo não se esgota numa inspiração, mas segue todo percurso que atravessa ou contorna, em suma, incorpora obstáculos à medida que se individua. A propósito, é, por um lado, pela finitude do impulso criador que encontra resistência de forças antagônicas (a saber, a tendência da materialidade) e, por outro, pela impotência do virtual em si mesmo de se fazer presente que a matéria devém simultaneamente constrangimento, estimulante e instrumento da criação. Nas palavras de Bergson: *“Acredito que acabaremos por achar evidente que o artista cria o possível ao mesmo tempo que o real quando executa sua obra.”*⁸¹ Insiste-se, ainda, em atribuir essa espontaneidade criadora a toda a natureza, destacando sua incomensurabilidade em relação aos estados presentes e o caráter radical de sua novidade, de modo que a vida não se resolve evidentemente nem num mecanicismo, nem em teorias finalistas. No que tange a arte, é como se essa atividade fosse uma tomada de consciência da duração, isto é, o artista atuando no seio da continuidade da natureza, prolongando a ação do elã vital que se manifesta no homem por emoção criadora, provando a rara união entre a força criadora do tempo e ação individual, cuja obra excede por natureza os corpos organizados que lhe serviram de meio. Essa emoção criadora é irreduzível aos sentimentos de ordem orgânica. Tanto o é que Bergson diz que quando a criação foi efetiva, surge uma alegria divina que é incomparável a uma satisfação ou prazer, e o artista por excelência não se importa com glórias. Isso só poderia acontecer a quem não está seguro de ter obtido êxito: no fundo da vaidade há modéstia. Ora, é para tranquilizar a si mesmo que o suposto artista buscaria aprovação. Em outros termos, seria para sustentar a vitalidade insuficiente de sua obra que ele gostaria de cercá-la da calorosa admiração dos homens, exatamente como um bebê que, por ter nascido prematuramente, deve ser colocado na incubadora.

⁸¹ BERGSON. O Possível e o real, In: O Pensamento e o Movente, p. 118.

Mas, aquele que está certo, absolutamente certo, de ter produzido uma obra viável e durável, este não tem mais nada a fazer com os elogios e sente-se acima da glória, porque é criador, porque o sabe e porque a alegria que experimenta é uma alegria divina.⁸²

A emoção criadora que instaura a atividade artística não é de domínio psicológico e não sucede uma impressão ou representação, ela é absolutamente autônoma e se basta a si mesmo. Assim como a consciência bergsoniana não é por excelência representativa, mas é, antes de tudo, memória e impulso, a emoção aqui tratada não se aplica a um objeto, mas torna sujeito e objeto indiscerníveis. É ela que é preta de representações nascentes e vem acompanhada pela intuição de uma sensação radicalmente nova, cujo procedimento tem evidentemente certas convergências e certas divergências em relação ao método filosófico, mas que assegura igualmente a possibilidade de violentar toda condição dada, ampliar a percepção natural em direção ao princípio dinâmico que rege o todo. É preciso, antes de tudo, naturalizar o conceito de criação, pois onde quer que haja duração haverá criação: “A ideia de criação se torna mais clara, pois ela se confunde com a de um crescimento.”⁸³

A natureza possui planos diversos de realização, como a corporeidade e a espiritualidade. Essa abstração e separação são, todavia, meros artifícios para compreendermos suas diferenças essenciais que, não obstante, se articulam numa vitalidade indivisível que, todavia, não é uma síntese onde suas singularidades poderiam ser anuladas. Trata-se de uma composição imanente, sem começo, nem fim, e que não implica dissolução entre as naturezas de suas linhas constitutivas, mas passagens e interseções. O corpo vivo é mais do que uma matéria rudimentar, submetida às leis invariáveis da física; à medida que evolui, ele assume um grau de mobilidade e plasticidade que deixam cada vez mais o pensamento ou o espírito emitir qualitativamente seus caracteres por meio da emanção de ações variadas, implicando maior ou menor presença da consciência. Assim, participa-se e adota-se o sentido da duração que cresce sem cessar com o universo, faz passar pela matéria todo o seu poder expansivo, traduzindo-se por um esforço crescente de criação. Vale lembrar que a aparente permanência na forma adotada não é resultado de uma tendência de destruição ou congelamento que se contraporiria à incessante criação de si, mas é apenas uma desaceleração de sua potência expansiva. Não há nenhuma tendência negativista. Ainda assim, os corpos vivos, aparentemente confinados em hábitos, podem, na verdade, apresentar comportamentos que, à primeira vista, são estritamente funcionais, mas isso não passa de um erro de ponto de vista: toma-se cientificamente a vida apenas no plano excessivamente moral

⁸² BERGSON. A consciência e a vida. In: O pensamento e o movente. Pg. 118.

⁸³ BERGSON. A evolução criadora, p. 699 (tradução nossa).

de como se conjugam meios para evitar a morte, ou, então, esgota-se a vida num sistema utilitário de satisfações, como se fosse legítimo escrever toda a história que se desenrola a partir do nível estratificado dos sedentários. No entanto, muitos são os casos em que se continua, de alguma maneira, o movimento mais puramente vital justamente ali onde a ciência só vê luta por conservação. E seria, antes, as pretensas formas que deveriam se referir ao tempo (e não ao contrário) enquanto esboços traçados, vestígios de sua variabilidade contínua. No lugar de competências molares, performances subterrâneas inexplicáveis por princípios orgânicos, muito embora estes pareçam fixar-se pelo uso proveitoso, contudo secundário, de um acontecimento a princípio inteiramente estético. A lagarta não reproduz a cor da rocha por mero mimetismo com o fim de evitar predadores, mas se torna imperceptível, fazendo-se mundo, multiplicando a beleza sinuosa das cores. Não é camuflagem que esconde uma identidade, furta-se a toda e qualquer identidade. A realidade, portanto, não é senão pura afirmação: daí, a impaciência de Bergson para com as teorias que se fundam em formas vazias e negatividades rígidas, como aquelas que opõem a ordem à desordem, o ser ao não-ser, o pleno ao vazio, o tudo ao nada. A filosofia, com efeito, por não se desfazer da ideia de que a existência precisa vencer a inexistência para ser simplesmente possível, com frequência conferiu um caráter fundamentalmente lógico ao ser, já que, deste modo, poderia ser posto pela coerção da verdade. De acordo com essas concepções, uma existência física ou psicológica, em suma, tudo o que dura, não poderia ter força suficiente para engendrar-se. No entanto, quando derivamos inversamente todas as coisas de axiomas lógicos ou definições perfeitamente matemáticas, leis eternas são capazes de lhes justificar a existência saída do nada. Ora, devemos sair é do problema da gênese e da origem e começar a aceitar que é o tempo, e não a eternidade, que é absoluto. Destarte, o ser se resolve num devir inatual e sempre presente, cujo todo, ao invés de fechar e totalizar sistemas isolados, é flecha irreversível que abre o sistematizável por dentro (em seu mais íntimo) em vias assimétricas e imprevisíveis. Eis que o todo é um jorro de possíveis, todos criados à medida que se cresce e se escapa de si mesmo em seu próprio movimento de atualização, pois que só se prolonga a realidade, mudando de natureza. Por fim, a implicação máxima desse procedimento é que o real em seu absoluto é pura e perpétua criação, cujo motor está em seu próprio movimento, e só podemos pensá-lo remetendo-nos ao seu escoamento e não por revelação de um princípio incorruptível por trás de um mundo cambaleante.

A realidade é crescimento global e indiviso, invenção gradual, duração: como um balão elástico que se dilatasse pouco a pouco, assumindo a cada instante formas inesperadas. [...] A

realidade, tal como a percebemos diretamente, é um pleno que não cessa de se inflar e que ignora o vazio.⁸⁴

Daí a insistência de Bergson de reivindicar a precisão mais rigorosa para o conceito filosófico, que não deve ser confundido com uma explicação global capaz de definir inumeráveis objetos da mesma espécie (cujo caráter invariável seria destacado e traduzido por um termo geral), tampouco com a reconstituição do todo a partir de suas partes infinitamente divisíveis. Sobretudo, é preciso que o pensamento saia de sua pretensão sistemática, que ele exprima de maneira fidedigna a originalidade de cada objeto, o que inclui sua potência de variação. Rejeita-se, portanto, a ideia de sistema, pois sua lógica sempre estará condenada a reconstruir o maior número de fatos a partir de um pequeno número de princípios ou conceitos gerais. Ao invés de ser uma medida da realidade e de versar sobre símbolos que procuram representá-la sempre de maneira artificial e vaga, deve-se fazer a filosofia encontrar-se com a realidade concreta a partir do esforço que gera ambas. Assim sendo, a filosofia estará longe das preocupações vãs e angustiantes, para não dizer insolúveis, que o pensamento sistemático costuma levantar, a saber, o problema da oposição entre liberdade e determinismo ou, ainda, sobre a origem do ser. A realidade do conceito só pode ser efetiva se ele é tão singular e concreto quanto seu objeto. A filosofia não consiste no amor às ideias, muito menos reside na arte da discussão, é, segundo Bergson, uma árdua pesquisa positiva e, não obstante, essencialmente metafísica. Atinge diretamente as coisas, entra nelas, torna-se mundo. Liberta-se do kantismo, uma vez que admite que o conhecimento filosófico é absoluto e não relativo às faculdades humanas. Ao recusar o princípio da crítica kantiana, é capaz de transportar a metafísica para o terreno da experiência, contudo sem limitá-la ao plano atual do fato e das explicações mecânicas, mas ampliando-a sem intermediários até o plano virtual das suas tendências mais vitais e necessárias. Essa experiência pura deve ser conquistada, pois “o dado imediato não é imediatamente dado”. Deve-se começar essa busca intuitiva justamente pela crítica do conhecimento que foi resultado da existência mista do vivo para, enfim, elevar-se dos constrangimentos práticos e seus correspondentes quadros linguísticos em direção ao contato direto ou fusão com a realidade. Tal operação intuitiva exige um esforço espiritual intenso, já que implica uma saída de si mesmo, afastando todos os hábitos fundamentais do pensamento, suas noções familiares e seus conhecimentos adquiridos. A cada ato de intuição há um começo absoluto, uma tensão singular infável que reencontra uma realidade sempre única. Não significa uma receptividade maior do espírito ou uma passividade perfeita e, sim,

⁸⁴ BERGSON. A evolução criadora, p 109.

uma capacidade expansiva extremamente ativa, pela qual se penetra por simpatia no seio da natureza. Equivale-se a uma invenção em virtude da novidade de seu conteúdo. A imediatez da intuição não é atribuída pela suposta evidência que acompanharia a experiência, é oferecida, inversamente, pelos caracteres interiores do dado. Ao invés de modalidade da consciência que percebe, o imediato refere-se à manifestação em si dos objetos e ao grau de participação entre suas durações. É por isso que o empirismo bergsoniano é radical, distinguindo-se da parcialidade que envolve as teorias tradicionais de tal corrente filosófica. Empreende uma tese inédita que dissolve a separação entre aparência e essência, entre parte e todo: diante de uma percepção pura, o universo pode ser assimilado a uma espécie de consciência latente, impessoal e sem sujeito. Além disso, em todos os níveis, não pode ser separado de suas modificações irreversíveis que perpassam até mesmo a matéria mais aparentemente sólida e fixa: há em seu íntimo toda ordem de oscilação, vibração, ondulação e alteração energética. Todo movimento descrito vai, em última instância, converter-se na mobilidade mais real e metafísica, aquela que não admite repousos, que é variação qualitativa infinitesimal, impregnada de espiritualidade, ou seja, exprimindo mais uma virtualidade do que uma propriedade. Ainda, tal instabilidade originária, ao invés de produzir caos e aniquilamento de possibilidades, é responsável pela criação ininterrupta que caracteriza a vida, esse reino não-linear, onde a indeterminação é uma positividade.

A história que assumiu o tempo, seja ela natural, biológica, química, física, molecular, é a história de uma autonomia crescente, de tal forma que lemos muito melhor sua essência em cinco minutos de uma sinfonia de Beethoven do que acompanhando cinco minutos do movimento da Terra, como diria Prigogine. Há na música todo tipo de abrandamentos, acelerações, repetições, antecipações de temas que aparecerão sucessivamente, em suma, um percurso livre e qualitativamente inconcebível por qualquer ser que não o tenha criado. A mecânica está muito longe de oferecer princípios explicativos para a vida, pode apenas fazer previsões que se limitam ao seu caráter material, dada sua familiaridade com a tendência a exteriorizar-se. Entretanto, sabe-se que, hoje em dia, a ciência não vê mais seu sucesso na decomposição dos sistemas em peças, átomos, moléculas, partículas elementares, biomoléculas, indivíduos. A termodinâmica, por sua vez, esforça-se por ver o conjunto e está muito mais próxima de uma nova concepção de ciência, pela qual, ao invés de separar o homem da natureza que ele descreve, procura ligações com o universo. Prigogine nos ensina que, depois de um longo percurso, a termodinâmica descobriu que a matéria, longe do equilíbrio, adquire novas propriedades, típicas de situações em que não se pode conceber isolamento de sistemas, já que há uma submissão de fortes condicionamentos

externos, como fluxos de energia e substâncias reativas. Pode-se dizer que as moléculas passam a ampliar sua sensibilidade, produzindo movimentos coerentes de longo alcance, cuja multiplicidade de possibilidades é reduzida a uma escolha qualquer, que passará a constituir a realidade atual da matéria.

Em condições de equilíbrio, qualquer molécula só vê aquilo que a rodeia de perto. Mas quando nos encontramos perante estruturas de não-equilíbrio, como as grandes correntes hidrodinâmicas ou os relógios químicos, devem ser sinais que percorrem todo o sistema, deve suceder que os elementos da matéria comecem a ver mais além e que a matéria se torne “sensível”. [...] A vida devem ser incorporadas todas as propriedades físicas, isto é, a gravitação, os campos eletromagnéticos, a luz, o clima. De alguma maneira foi necessário uma química aberta ao mundo exterior, e só a matéria longe das condições de equilíbrio tem essa flexibilidade. E por quê esta flexibilidade? Longe das condições de equilíbrio, as equações não são lineares, são possíveis muitas propriedades, muitos estados que são as diversas estruturas dissipadoras acessíveis. À medida que nos aproximamos do equilíbrio, a situação é oposta: tudo se torna linear e só há uma solução.⁸⁵

Em todo caso, compreende-se claramente que, no campo subatômico ou micromolecular, é preciso remeter qualquer organização estrutural a uma função que a precede, isto é, a uma situação de não-equilíbrio, por onde correm fluxos livres e informes de matéria e energia. Toda a organização biológica também é fruto tardio de tal fenômeno indefinido, que passa a escrever sua história apenas quando desacelera seu movimento. Não podemos mais pensar em formas a não ser como efeitos brevíssimos de uma multiplicidade em variação intensiva. Essa indeterminação é o que caracteriza a vida não-biológica. Por consequência, o real não pode ser possível por antecipação em virtude de sua potência criadora ininterrupta que é irredutível às formas prévias de organização. O que precede a realização da diferença na matéria é também responsável pela constituição das propriedades materiais em que se efetua, não havendo, portanto, um molde que explique seu resultado. Ademais, a novidade adotada é indubitavelmente seu único possível, apesar de toda análise retroativa que tende a desenhar uma pluralidade de saídas desprezadas. Trata-se de uma criação tão ampla que, depois de bilhões de anos de vida, foi até mesmo capaz de conduzir ao homem e suas ideias sobre a vida, confirmando que o tempo nunca poderia ser reduzido aos caprichos da consciência humana.

⁸⁵ PRIGOGINE. O nascimento do tempo. Pg. 25.

2.2. A instauração metafísica.

*“Para se entender tem de se achar
Que a vida não é só isso que se vê
É um pouco mais...
Que os olhos não conseguem perceber
Que as mãos não ousam tocar
E os pés recusam pisar”⁸⁶*

Eis que a realidade é essa hesitação mesma e criação incessante de si, perpétuo desvio e deslocamento, cujo tecido só pode ser o próprio tempo, que ora se faz, ora se desfaz, mas nunca está dado ou já é feito. Donde se segue que toda atualidade acaba por transcender ou cortar verticalmente esse campo de qualidades livres, o qual força a vida a encerrar mais que o devir visível na natureza viva. O tempo é um princípio metafísico imanente dotado de positividade e indeterminação intrínseca. Bergson desdobra-o em três conceitos fundamentais, a saber, *duração*, *memória* e *elã vital*, mas que remetem a uma só e simples potência. Na verdade, seriam, antes, três aspectos precisos de um mesmo conceito de tempo. “A duração é a diferença consigo mesma; a memória é a coexistência dos graus da diferença; o impulso vital é a diferenciação da diferença.”⁸⁷ A rigor, não podem ser pensado sem os conceitos de *virtual* e *atual*, pelos quais a justaposição passado, presente, futuro se compromete em favor de uma coexistência ou sobreposição. Ora, sabe-se que o tempo assume na filosofia de Bergson total autonomia em relação ao sujeito e não se reduz a uma medida do movimento no espaço; não é, assim, da ordem da quantidade ou *número do movimento*, como dizia Aristóteles. Também não possui uma natureza secundária ou degradante em relação a algo fixo e imutável, seja a eternidade ou o eterno. Dessa forma, não é tratado como um acidente que se dá sobre um substrato invariável ou como ilusão. Tampouco é considerado como a quarta dimensão do espaço, como dizem certos físicos. Enfim, o tempo não pode ser reduzido a um símbolo ou um parâmetro das nossas experiências materiais. Definitivamente, a cronologia linear, feita a partir do deslocamento das astros no céu, não o alcança, a não ser mutilando-o a ponto de se espacializar ao máximo. Sobretudo, o tempo em si independe do sujeito e não pode se derivar dele como modificação sofrida com a sucessão das percepções ou com a observação das transformações dentro e fora de nós. Trata-se de um princípio de

⁸⁶ VIOLA. Sei lá, não sei (música).

⁸⁷ DELEUZE, Bergsonismo, pg. 112.

ordem qualitativa, essência de todas as coisas, cada qual consistindo em uma maneira ou ritmo de duração. Cada duração participa das outras numa espécie de interação universal, pela qual não é possível pensar nada como um sistema inteiramente isolado.

A rigor, poderia não existir outra duração além da nossa, tal como poderia não haver no mundo outra cor além do laranja, por exemplo. Porém, assim como uma consciência à base de cor que simpatizasse internamente com o laranja em vez de percebê-lo exteriormente sentiria estar entre o vermelho e o amarelo, também a intuição de nossa duração, longe de nos deixar suspensos no vazio como faria a pura análise, põe-nos em contato com toda uma continuidade de durações que devemos tentar seguir, seja para baixo, seja para cima: [...] no limite estaria o puro homogêneo, a pura repetição, pela qual definiríamos a materialidade. Caminhando no outro sentido, vamos para uma duração que se tensiona, se contrai, se intensifica cada vez mais: no limite estaria a eternidade. Não mais a eternidade conceitual, que é uma eternidade de morte, mas uma eternidade de vida. Eternidade viva e, por conseguinte, ainda movente, onde a duração que nos é própria se encontraria como as vibrações da luz [...]⁸⁸

Desemboca-se em um monismo caracterizado antes por um todo múltiplo e aberto do que por uma realidade dada na transcendência que se desenrolaria previsivelmente no mundo de modo sucessivo. Implica, acima de tudo, a coexistência de fluxos heterogêneos de durações, uma vez que comporta tensões e graus de vitalidade muito distintos, pelos quais a realidade se repete virtualmente por inteiro, segundo contrações diversas. Isso significa que o todo não tem partes e, sim, aspectos, cada qual qualificado de acordo com sua contração ou dilatação. As duas possibilidades extremas de duração acessíveis ao pensamento são o *tempo puro* e a *materialidade*, o primeiro sendo a contração mais absoluta e o segundo, seu maior relaxamento. É importante notar que não são propriamente dois movimentos distintos e, sim, dois sentidos contrários de um mesmo movimento. A total contração faz com que o tempo se divida, mudando de natureza, tornando-se sempre novo. Contudo, isso não significa que ele se torne vários: permanece um princípio uno e muito simples, mas que comporta uma multiplicidade virtual. Com efeito, o tempo é o que difere internamente de si mesmo sem cessar. Por isso, consiste na diferença em si. Em outros termos, o tempo é a natureza mesma de toda diferença que há no universo. A matéria, por outro lado, é uma duração ínfima, que vai no sentido contrário, interrompendo-o ou tendendo a imobilizá-lo justamente por ser tão relaxada. Porém, nunca deixa de ser também um movimento, já que também é tempo.⁸⁹ A distensão material coloca a diferença no exterior de si, apresentando-se para nós de forma sucessiva, partes extra partes, como particularidades que se repetem. Mas, essa repetição é nada mais que o grau mais baixo da diferença. Em suma, não há dualismo algum na filosofia

⁸⁸ DELEUZE (org.) *Memória e vida*, pg. 9.

⁸⁹ Caso viesse a consistir na imobilidade mesma, teria se desligado da extremidade do tempo, tornando-se espaço. Vale lembrar que o espaço, na filosofia bergsoniana, não possui existência real, é apenas o esquema da ação que a inteligência põe sob as coisas para facilitar sua manipulação.

bergsoniana por duas razões bem claras: em primeiro lugar, porque toda diferença de natureza revela-se, no fundo, fazer parte de uma escala que compreende graus da Diferença em si; secundariamente, devido ao entrelaçamento dessas duas tendências – duração pura e materialidade - que inventará o presente habitado pelo plano dos vivos e não-vivos, isto é, a ponta mista de todo procedimento diferenciante (corpo e alma indissociáveis). Eis porque se pode restituir à metafísica sua força, devolvendo-a à imanência da vida. A propósito, o passado não é o presente que passou - corresponde a toda pureza do tempo, sua própria essência, ao passo que é por meio de sua síntese com a tendência que o desfaz que se construirá o presente. O passado corresponde a uma imensa memória impessoal, pois que se conserva inteiramente à medida que avança roendo o porvir. É virtual, e não necessita de qualquer suporte material para justificar sua existência.⁹⁰ Aliás, “conter e estar contido” é um problema extremamente espacial, portanto, não se aplica à consistência proliferante do tempo.

O processo inesgotável da diferenciação virtual do tempo inclui uma irresistível inclinação em atualizar suas diferenças, que desemboca, por um lado na evolução biológica, por outro, na expressão artística. As diferenças qualitativas que povoam a memória impessoal do tempo, uma vez produzidas, não se fixam em determinações, são qualidades móveis, designadas como *tendências*. A corrente que carrega tais tendências virtuais para o outro extremo de duração é o que Bergson chama de *elã vital*. O elã introduz na determinação e necessidade, que caracterizam a materialidade, a maior soma possível de duração, de liberdade, dando a ela uma expressão vital. Nesse acontecimento, não há uma relação de modelo e cópia, pois é forçoso que haja ainda uma segunda diferenciação em seu contato com a matéria bruta, justamente para contornar as dificuldades e resistências impostas. Segue-se disso que atualizar é também inventar, por isso o resultado final é sempre imprevisível – não é à toa que Bergson o chama de *novidade radical*. A diferenciação virtual implica, então, uma segunda diferenciação, que deve levar em conta as circunstâncias materiais e tirar o melhor proveito delas. O impulso vital não é uma causa, pois é, ao mesmo tempo, qualidade que coexiste com seus produtos e impulso que age com indeterminação e de forma explosiva. A multiplicidade de tendências que ele encerra o torna uma unidade muito instável. À medida que cada tendência se desenvolve, vai se tornando incompatível com as demais. Assim, ao atualizar-se, o movimento criador desdobra suas tendências em linhas divergentes, adotando da matéria o que ela pode contribuir para sua expressão. Os produtos são mistos de matéria e

⁹⁰ Aliás, Bergson extrai daí uma de suas teses mais célebres, a de que a memória não se inscreve no cérebro. Na verdade, o cérebro nos afasta da memória em sua totalidade, chamando para si apenas o que serve para esclarecer a situação presente. É o órgão do esquecimento, que nos impede de cairmos em sonhos – mecanismo de atenção, que prende nossa existência à sua atualidade, ao invés de um acumulador de lembranças.

espírito, sua individuação implica uma composição desses dois graus extremos de duração, aparece na encruzilhada entre o virtual e o atual. Nesse procedimento, não há qualquer tipo de adaptação passiva às condições exteriores. Sobretudo, dá-se contornando obstáculos e não por um conjunto de meios empregados.

As condições não são um molde no qual a vida virá se inserir e do qual receberá sua forma: quando raciocinamos assim, somos iludidos por uma metáfora. Ainda não há forma e é à vida que caberá criar para si mesma uma forma apropriada às condições que lhe são impostas. Será preciso que tire partido dessas condições, que neutralize seus inconvenientes e que utilize suas vantagens, enfim, que responda às ações exteriores pela construção de uma máquina que não tem nenhuma semelhança com elas. Adaptar-se não consistirá mais aqui em *repetir*, mas em *replicar*, o que é inteiramente diferente.⁹¹

Se assim não fosse, não haveria qualquer atividade no ato de criação, aliás, sequer poderíamos falar em criação, já que a passividade com que se desenrolaria a vida seria fruto inevitável de contingências completamente materiais. Da mesma forma, quando a arte pictórica dá o pincel ao acaso, corre o risco de não passar de uma brincadeira de criança ao invés de constituir propriamente uma composição estética, cuja necessidade de realização é incontornável, isto é, segue uma direção determinada, ainda que seu desenvolvimento carregue pelo caminho inúmeras particularidades e desvios individuantes que podem incluir algum grau de contingência material. Ora, isto não quer dizer que haja um objetivo, abstraído racionalmente, a cumprir ou uma lei intelectual a obedecer e colocar em prática. Nem lei, nem acaso. Pode-se dizer que a criação em si é contingente apenas tendo em vista que ela só existe se for de fato produzida, contudo permanece necessária na exata medida em que essa produção é resultado de um impulso indivisível. Eis porque Bergson se dedica longamente a retirar o movimento criador dos quadros interpretativos pertencentes ao finalismo, concepção extremamente reducionista e transcendente, incapaz de entrar legitimamente no problema estético. Evidentemente, não o faz para cair no mecanicismo, do qual também se afasta, apesar de não excluir definitivamente toda intervenção accidental. Podemos estender esse problema a todo lugar em que se testemunhe a inserção de uma variedade estética. Aliás, não há aí uma simples analogia entre a continuidade criadora do tempo, que inventa o plano da matéria e o plano dos vivos, com criação artística propriamente dita. Ambas são lançadas nas mesmas direções e caminhos tortuosos, muito embora a primeira constitua também seu princípio constituinte. Na verdade, não se pode negar que o acidente tem seu lugar na individuação artística, ainda que seja secundário à direção metafísica que instaura a obra. Além disso, o acidente torna-se imediatamente necessidade, uma vez incorporado no

⁹¹ BERGSON. A evolução criadora, p. 63.

procedimento artístico. Isso fica bastante nítido se tomarmos o procedimento cinematográfico como exemplo, uma vez que é a atividade artística que mais deve saber enfrentar obstáculos no interior mesmo de seu ato, tornando-os elementos positivos. Muitos realizadores contemporâneos, como David Lynch e Wong Kar Wai, dizem que é preciso estar constantemente aberto para as surpresas no *set* de filmagem, para que o acidente não seja constrangimento e converta-se em intensificador da trama ou da atmosfera. Contudo, não é suficiente simplesmente permitir a intervenção de opiniões da equipe: essa moralidade democrática nada tem a ver com o ato de compor uma sinfonia visual. O desafio está no poder seletivo do diretor – é isso que dará alma ao filme. Wai sequer escreve roteiros, fazendo as imagens compostas precederem até mesmo a narrativa, construída pela espessura espiritual que leva em conta os atores, a fotografia, a música o enquadramento não usual, a textura dos figurinos e posicionamento dos objetos em cena, a edição e suas modificações duracionais. Entretanto, percebe-se que tal conduta nunca será arbitrária ou resultará num caos inconsistente se ela tiver o poder de elevar o falso à sua máxima potência, fazendo equivaler a ficção à realidade (mesmo que seja através de uma desconfiguração do naturalmente dado), isto é, se seguir tão somente a exigência direcionada e singular de criação que a obra supõe.

A contribuição de uma ideia só age na criação posteriormente ao mergulho em um plano absolutamente exterior à intelectualidade, o qual pode pedir a intervenção da inteligência somente à proporção que precisa se explicitar por meio de um trabalho que exija, por sua vez, o domínio de um sistema qualquer (habitual e técnico). Sendo assim, a composição em si mesma é o que excede os atributos técnicos e os atos automáticos de que faz uso para sustentar a sensação num corpo essencialmente artístico. Fazemos alusão à atração irresistível que leva o artista a criar somada a seus desdobramentos imprevisíveis. Mesmo quando ela desperta um interesse de ordem intelectual, trata-se de um eco da emoção do tipo criadora, o qual resume curiosidade, desejo e alegria antecipada de um problema determinado, cuja solução está posta na intuição que a precedeu. Esse algo a mais – indefinível - que dá ao artista o seu gênio está na origem do grande mistério que rondou a história do pensamento, a saber, como se dá essa união do demoníaco e do humano, do espírito e da matéria, ou ainda, como que sair do equilíbrio do corpo estabelecido pode levar a fenômenos de proliferação de novas ordens dentro e fora de si.

À impotência do virtual de se fazer presente, o homem acrescenta a possibilidade que a vida lhe comunicou de erigir uma outra ponte entre o espírito e a matéria. Meio animal, meio deus, ele adquire uma natureza um tanto monstruosa e inclassificável à medida que não responde instintivamente às excitações exteriores como outros seres vivos, transbordando o

puro automatismo, e que, igualmente, nunca poderia fazer-se puro elã criador, como se poderia imaginar acontecer num plano divino. Misto, permite-se ser matéria junto à repetição inevitável de seu funcionamento orgânico - embora já sinta que isso só é possível devido ao sopro vital que o anima e que o instaura, antes de tudo, como espírito. A tensão que determina sua fugidia e persistente humanidade não é, entretanto, a mesma que reclama participação na assembleia dos deuses. Algo acontece entre a atenção voltada à terra e os olhos postados nos céus: uma ordem puramente criadora descarta a distância natural e aparentemente intransponível com o mundo, pensamento e objeto de pensamento tornam-se um, “realiza-se o irrealizável”, inventa-se uma superfície vital plástica, torna-se artista. Não atribuímos ao homem de maneira hierárquica, o sentido finalista que pretende dar à sua espécie alguma superioridade em relação aos outros seres. O que interessa é apenas o poder criador que lhe atravessa e que permite outras vias possíveis, sempre desviantes, o qual faz o homem violentar sua condição naturalmente dada, constituindo uma disposição totalmente nova do corpo, que não se limita aos seus contornos. Nesse momento, ele nada mais é que um veículo de uma ação que ele ajuda a construir, com sua própria inclinação e singularidade, mas que o ultrapassa. A obra de arte aparece, então, como obra da natureza, e esta última, em sua aparição, como essencialmente estética - ambas tão naturais, quanto rigorosamente criadas.

Em suma: assim como a natureza só pode ser compreendida como expressão e posição de novidades absolutamente radicais, a arte só pode ser pensada por seu processo de individuação. Ora, o ato de criação artística é o prolongamento da diferenciação do tempo, que desemboca na vida, entendida em seu movimento afirmativo de diferença e não quando passa a girar em torno de si mesmo, constituindo hábitos. Trata-se de um processo que envolve dois aspectos da expressão ou, em termos bergsonianos, dois sentidos contrários de um mesmo movimento metafísico, que tende a se contrair e se dilatar em planos muito diversos. Implica o entrelaçamento entre virtual e atual, que o filósofo deve desembaraçar para alcançar com precisão como matéria, vida e espírito se comunicam. E, no nosso caso, extrair daí como a arte conjuga matéria e espírito no seu acontecimento vital. Sabe-se, entretanto, que o tempo é um todo aberto que não admite dualismos, pelo contrário, seu processo de diferenciação explícita que o uno é múltiplo e o múltiplo é uno. Quanto mais se desdobra, o tempo nunca deixa de estar envolvido no que se exprime, imprimindo-se no que se desenvolve, imanente a tudo que se manifesta. O virtual em si mesmo é um estado de “co-implicação”, no qual todas as tendências que o elã vai fazer divergir se encontram confundidas, o que não significa que suas diferenças sejam anuladas. Aliás, é a força mesmo de suas diferenças internas que, a princípio, impede que tendências se desenvolvam sem que

se abram caminhos múltiplos de atualização. Em seguida, a materialidade intervém com sua necessidade de separação e organização, contribuindo para a constituição de séries independentes. Não obstante, não convém afirmar que o regime do virtual (em que disjunções são inclusivas) dá completamente lugar ao regime do atual, uma vez que o virtual está sempre entrelaçado ao atual, em maior ou menor grau, o que nos permite, por um lado, falar justamente em monismo e, por outro, que haja efetivamente complementaridade entre as séries vitais. O processo de diferenciação, que se dá no espírito (virtualmente), antes de se diferenciar novamente com a matéria, oferece-nos os meios para compreender como o material disponível e a técnica que o manipula são capazes de intervir na criação artística.

Ora, a direção criadora que instaura a arte não é evidentemente de ordem material, pois nesse caso bastaria a intervenção da intelectualidade⁹² e não propriamente uma disposição especial do espírito que permite uma relação direta com o tempo, ultrapassando toda pessoalidade, proporcionada pela intuição. “O lugar ao qual se chega não desenha a forma do caminho que se tomou para chegar até ele”.⁹³ Isso significa que, mesmo que haja verossimilhança no seu produto, os meios formam diferenciadores. A propósito, se esse não fosse o caso, bastaria também que a consciência desempenhasse seu papel pretensamente reprodutor, que caracteriza a percepção do sujeito, para supostamente alcançar a arte. Em compensação, há um lugar de fato para a intelectualidade na criação artística, apontando que ela não pode ser negligenciada por completo, embora seu papel seja bastante estrito e voltado para o aperfeiçoamento técnico.

[...] é preciso que o escultor conheça a técnica de sua arte e saiba tudo o que se pode aprender acerca dela: esta técnica concerne sobretudo àquilo que sua obra terá em comum com outras; é comandada pelas exigências da matéria sobre a qual ele opera e que se impõe a ele como a todos os artistas; remete, na arte, àquilo que é repetição ou fabricação, e não mais à própria criação. Sobre ela se concentra a atenção do artista, o que eu chamaria sua intelectualidade.⁹⁴

Apenas nesse sentido pode-se dizer que a expressividade depende da técnica: é preciso se familiarizar com a técnica para saber das condições nas quais se exercerá a ação criadora, para impor o mais singelamente possível uma novidade, para intervir na ordem das coisas sem ser bruscamente interrompido, criar imperceptivelmente novas possibilidades com o mundo dado. Aliás, diz-se que o criador supera os obstáculos que tendem a constranger sua liberdade justamente por não enxergá-los e avançar, contornando-os ou fazendo uso deles.

⁹² Materialidade e intelectualidade têm para Bergson a mesma gênese, a saber, o movimento que distende a criação, exteriorizando-se.

⁹³ BERGSON. A evolução criadora, p. 61.

⁹⁴ BERGSON. O pensamento e o movente, p.107.

Sendo verdade que a repetição na ordem vital é apenas acidental, ao passo que é determinante para a matéria bruta, trata-se seguramente de uma condição sobre a qual sua vitalidade essencial poderá se desdobrar. “É só por obra e graça da repetição que tivermos encontrado nas coisas que haverá novidade em nossos atos.”⁹⁵ Eis a insinuação pela qual a vida procede com sua vontade criadora, mesmo tirando proveito de uma estabilidade geral precedente. Lançada a si mesma, a técnica não introduz nem uma molécula de diferença.

E toda fabricação, por rudimentar que seja, vive das similitudes e das repetições, como a geometria natural lhe serve de ponto de apoio. Trabalha sobre modelos que pretende reproduzir. E, quando inventa, procede segundo o princípio de que “é preciso o mesmo para obter o mesmo”.⁹⁶

Se a história da arte não fosse senão a da sua evolução técnica, seríamos conduzidos, primeiramente, a pensar que a arte serve para representar o mundo de maneira cada vez mais fiel, conseqüentemente, haveria um fim para seu aperfeiçoamento, subjugado às leis do dispositivo visual, tátil e narrativo que conduz a vida ordinária. Por outro lado, é por obra da experimentação com a realidade imperceptível aos nossos órgãos dados que se inventam técnicas novas, como saltos independentes que as ampliam, cada qual com um valor em si. O mesmo é dito a respeito da evolução da inteligência, quando é preciso sair dela e entrar por intuição em outras relações com o mundo para, em seguida, poder fazê-la avançar. O homem exclusivamente inteligente, com fins estritamente técnicos, não é nem poderia ser criador, é *homo faber*: Aplica-se à fabricação para se dotar dos meios que lhe faltam naturalmente para manipular indiretamente a matéria. Sempre que se coloca para pensar o porvir, limita-o com objetivos e intenções, tornando-o um espelho do passado ou, no máximo, o resultado de um plano absolutamente previsível e congelado numa forma dada por antecipação. Por conta de suas faculdades estarem voltadas para o cálculo e seu funcionamento encerrado no fato, é incapaz de prever tanto sua própria ampliação possível e real, quanto a mutabilidade intrínseca à vida, em virtude de a força que o dilata para novas maneiras de ser vir de fora do plano orgânico. Quando o homem é criador, ele já escapou daquela tarefa fabricadora, excessivamente específica (em equivalência ao instinto) e estritamente biológica; outra lógica se impõe e o poder de tornar visível o mais essencial e, portanto, menos atual da natureza revela também outros comportamentos do corpo, revelando uma acentralidade em seu espírito e a capacidade de deixar falar potências irreduzíveis à subjetividade constituída. Implica também a liberação ou emancipação da imagem, enunciados não-linguísticos, éticas não-

⁹⁵ IDEM, p. 108.

⁹⁶ BERGSON. A evolução criadora, p. 50.

humanas, identificação entre emoção e ação, quando um nome próprio não remete mais ao indivíduo com suas particularidades, mas nos reenvia justamente ao movimento que se furta a essas determinações, ao momento em que se abre às forças que o atravessam e cuja convergência se torna íntima. Monet, no leito de morte de sua mulher, surpreende-se com as tonalidades de sua pele moribunda envolta pelos véus e lençóis de seu leito. Pinta-a, quando a intervenção de um raio de sol o torna consciente de seus atos e o faz retornar à dramaticidade da situação ao dar-se conta da inevitável verdade: antes de tudo, pintor, depois, marido. Eis a delicada fatalidade que ronda a vida do artista, uma vez que a grandeza e a necessidade do ato de criar sobrepõem-se à virtude moral, deixando-o muitas vezes indiferente aos infortúnios e adversidades da vida, bem como às honrarias e prosperidade. “O nome próprio é a apreensão instantânea de uma multiplicidade. O nome próprio é o sujeito de um puro infinitivo compreendido como tal num campo de intensidade.”⁹⁷ A tarefa do artista é efetuar a passagem e a conversão do espírito para a matéria – algo quase misterioso e divino por ser inefável. Eis a lucidez do impressionismo francês, no qual a técnica consegue inverter o papel para o qual foi originalmente destinada, libertando-se de toda intenção e, sobretudo, se tornando mais importante que o conteúdo devido à sua necessidade expressiva. *Mostra, enfim, que tal conversão é, com efeito, uma composição, cuja essência só se completa quando espírito e matéria são, de fato, indiscerníveis.*

Os pintores em vão mudam de paisagens, já que é o próprio procedimento pictural que devem o tema e o coração da pintura. Muitos, inclusive, ao final de sua interminável aventura pictórica, consagram-se a uma mesma e única figura em busca da evolução do próprio ato de pintar: a montanha Sainte-Victoire de Cézanne, os jardins de Giverny de Monet. Vida e pensamento passam a ser indiscerníveis, espírito e mundo tendem a se fundirem, criação torna-se sinônimo de penetração na realidade mais fluida. Eis a lei impressionista: registrar imediatamente a natureza, cuja imagem liberta-se finalmente de sentimentalismos e de memória pessoal. Inicialmente circunscrito aos reflexos na água, o movimento vai aos poucos preenchendo toda a dimensão do quadro, estendendo-se ao céu, às pessoas, às construções até transformar tudo em vapor, sombras coloradas que se atravessam ao infinito. Monet é claro: ser “puro olho” significa pintar sem projeções, isto é, trata-se, segundo ele, de um fenômeno essencialmente “físico” e não psicológico. Ora, não se trata tão somente de sair do sistema de imagens variáveis próprias à consciência, que percebe o mundo enquanto um centro de ação, para cair no sistema de imagens acentradas, em que todos os movimentos são

⁹⁷ DELEUZE, Mil Platôs 1, pg. 51.

inseparavelmente ligados e se comunicam ao resto do universo. Se assim fosse, haveria passividade no processo artístico e bastaria submeter-se ao modo de vida turbilhonante da matéria não conformada aos nossos propósitos perceptivos. *Com efeito, há algo mais que envolve a colocação do espírito em sua realidade virtual e seu desdobramento em direção à visibilidade. Captura-se o movimento mais puro em seu desenrolar: não só eterniza-se exatamente a passagem do tempo, excessivamente qualitativa, como, acima de tudo, vivencia-se a passagem do virtual ao atual, resultando em puras atmosferas que só o olho despido de sua função fisiológica é capaz de apreender e reconstruir em seu próprio espírito.*⁹⁸ Uma atmosfera é o que, por excelência, habita o meio invisível de todos os meios. Nasce a *tache*, mancha de tinta provocada por pinceladas livres de contornos, destacando-se umas das outras, seguindo o ritmo e a vibração de um acontecimento metafísico e não mais segundo formas de objetos. A obrigação da verossimilhança, da verdade dos detalhes com sua respectiva sobriedade tonal, da hierarquia dos planos segundo uma perspectiva humanamente concebida é quebrada em detrimento de outra ordem de problemas. Formas cada vez mais simples e uma fluência progressiva da cor, descompromisso com a modernidade dos temas: pouco importa se descemos dos reis às prostitutas, dos salões de cristal aos tumultuados cafés urbanos, se convertemos grandes acontecimentos históricos em tardes despercebidas. Encontra-se o universo inteiro num tom de maçã, na lógica inacabada, animada e carregada de uma matéria essencialmente pictural. A composição de naturezas mortas confirma a ausência total de testemunhos: a arte deve chegar aonde nenhum ponto de vista existente alcança, de tal forma que o senso tectônico não mais importa como fator de composição⁹⁹. A superfície da tela não inventa uma terceira dimensão para se somar às outras duas, mas constitui “a dimensão das dimensões”¹⁰⁰, como diria Merleau-Ponty. Procurar a profundidade foi, com efeito, a obsessão de Cézanne; porém, não se tratava da questão de perspectiva ao qual o Renascimento propôs soluções, não era a distância entre as linhas e as formas, entre as coisas e elementos do quadro que o preocupava, mas um outro tipo, completamente novo, de profundidade. Entende-se que a forma externa é secundária em relação a tensão que coloca e organiza os elementos do quadro em determinado lugar, fazendo-lhes eclipsarem-se uns aos outros de acordo com a força da composição. É preciso romper a casca do espaço que envolve as modulações instáveis da cor para atingir as leis de construção internas de sua solidez. A cor aí encontrada

⁹⁸ Não é à toa que quando Deleuze explora a lógica da sensação, encontra na imersão no caos uma etapa instauradora da arte em virtude da afirmação de uma nova ordem possível, e não apenas como condição negativa para escapar do mundo da representação.

⁹⁹ Com efeito, Cézanne é considerado o pai da arte moderna, sendo admirado por Picasso e Matisse.

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *L’Oeil et l’Esprit*, éditions Gallimard, 1964.

pela pintura não é o simulacro das cores da natureza, é – em suas próprias palavras, “o lugar onde nosso cérebro e o universo se reencontram”.

La profondeur pictural (et aussi bien la hauteur et la largeur peintes) viennent on ne sait d'où se poser, germer sur le support. La vision du peintre n'est plus regard sur un dehors, relation « physique-optique » seulement avec le monde. Le monde n'est plus devant lui par représentation : c'est plutôt le peintre qui naît dans les choses comme par concentration et venue à soit du visible, et le tableau finalement ne se rapporte à quoi que ce soit parmi les choses empiriques qu'à condition d'être d'abord « autofiguratif » ; il n'est spectacle de quelque chose qu'en étant « spectacle de rien », en crevant « la peau des choses » pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde. [...] ¹⁰¹

2.3. O universo e seu acontecimento estético.

Assim como a realidade é um crescimento indiviso, pleno, que ignora o vazio, a criação artística utiliza o material sensível de modo a contornar obstáculos e tirar o melhor proveito dele, engolindo-o e transfigurando-o. Trata-se de um movimento indivisível. Não é uma junção arbitrária de partes: é uma composição de espírito e matéria, de memória e esquecimento, de passado e presente, virtual e atual: o que quer dizer que uma força diferenciante absolutamente necessária, porém não absoluta em sua potência de criar, precisa e quer expressar-se numa direção determinada, ainda que se realize diferenciando-se incessantemente pelo caminho, adotando as sinuosidades que encontra e resultando-se imprevisível. Esse acontecimento, apesar das resistências impostas pelo movimento que tende a desfazer todo esforço criador, é simples e alegre, o que não exclui uma atividade extremamente intensa. Envolve uma disposição do espírito distanciada das exigências fisiológicas de conservação: lança-se à alegria do criar, tornando coextensiva toda consciência ao universo aberto. Diz-se, com efeito, *alegria* em contraposição ao *prazer*, pois “o prazer é apenas o artifício imaginado pela natureza para obter do ser vivo a conservação da vida; não indica a direção em que a vida se lançou (...)”, é demasiado orgânico, enquanto “(...) vemos que sempre que há alegria, há criação: quanto mais rica for a criação, mais profunda será a alegria.” ¹⁰² Trata-se não só de um alargamento da percepção, é também mais que um desvio da inteligência, é, antes, uma nova maneira de se portar e de pensar, acompanhando o escoamento irreversível da realidade.

Assim, o impulso vital, ao invés de rivalizar-se com tal tendência à imobilidade, o que poderia levar a uma súbita parada do movimento, instaura uma aliança através de uma continuidade indivisa de criação. Seu produto promove uma resistência ao próprio presente,

¹⁰¹ Les plus beaux textes de l'histoire de l'art, p. 190.

¹⁰² BERGSON. A consciência e a vida, In: O Pensamento e o Movimento, p. 117.

uma vez que a singularidade constituída remete necessariamente ao virtual em que consiste seu sentido e essência. Uma obra de arte nunca incorpora uma condição habitual que se esquece de sua própria vitalidade. Sua consistência sobrepõe-se à sua organização, pela qual transborda seu sentido estético, independentemente de quem contempla a obra. A distinção e artificial coordenação das partes que a inteligência pode jogar sobre uma obra ao interpretá-la não é solidária à intuição que, por outro lado, entra nas nuances do movimento diferenciante que não pode ser dividido. Por meio da intuição, seja artista ou espectador, experimentamos a tendência qualitativa por dentro, sem intermediários, e com sensações alcançamos a simplicidade tão extraordinariamente simples da singularidade em questão.

Há, contudo, uma dúvida recorrente: haveria uma diferença de grau ou de natureza entre a intuição que atinge o criador propriamente dito e o espectador que contempla? Uma primeira saída é imaginar apenas uma gradação sem extremos, percorrida em todas as direções e exigindo de ambos algum grau de criação que não modificaria a natureza da atividade de criar em relação ao contemplar, apenas imporia uma diferença de intensidade, fazendo falar a capacidade de manter uma determinada tensão no espírito. Se assim for, o espectador é também criador, mas talvez não tanto quanto o artista, simplesmente por não ter participado com seus próprios esforços na luta pela atualização da singularidade criada. Não obstante, atingem a mesma singularidade. Uma segunda hipótese é pensar na existência de uma diferença de natureza. Assim, o espectador experimentaria a sugestão de movimentos intuitivos que ele desenvolve de acordo com o seu poder particular de ser afetado, com sua tensão própria, de acordo com a sua delicadeza de gosto, na colocação de alguma outra singularidade que permanece em suspensão. No caso do artista, entretanto, prolonga-se o elã, vive-se todo processo, luta-se para que o material sensível permita efetivamente que uma qualidade virtual se converta em novidade (um composto radicalmente singular, extenso sem consistir num misto). Desse modo, confunde-se com a individuação que começa desde a diferenciação em si do próprio tempo até sua mistura material e organização técnica que, por fim, instauram uma sensação nova, isto é, uma obra de arte. Eis a única evidência com a qual contamos, e que realmente interessa ao nosso problema, isto é, que o criador é de fato atravessado pelo elã que, aliás, não se distingue dele, mas que o lança na imanência de sua tendência em vias de se realizar. O perigo seria, na verdade, imaginar que as forças puras que impelem o pensamento a tornar-se criador fossem distintas daquele que as desdobram em realidade material. Se assim fosse, cairíamos numa transcendência.

Seja como for, é da natureza de todo e qualquer modo de intuição ser breve e efêmero, ainda que valha mais que todo o sistema ou agregado sensível que sobrevive a ele. Mesmo

que a intuição escape facilmente e a subjetividade assuma novamente soberania sobre o espírito e, desse modo, acabe por traduzi-la por uma complexidade de abstrações ou fórmulas compreensíveis, deve-se remeter a vontade criadora que instaurou a obra àquela contração especial da memória, que o lançou para fora da condição humana. Ao confundir-se com a diferença, a realidade do todo se apresentou inteiramente pela sua face mais viva, pela qual alcançara a presença sob a representação, essencialmente estética e desprovida de prolongamentos úteis, lógicos ou generalizantes. O porvir condena-se, então, a construir-se no presente e não a reduzir-se ao desdobramento de uma ideia precedente, como se o tempo não passasse de um intervalo vazio em que uma possibilidade poderia ser bordada ponto a ponto. Ler em um estado presente do universo material o porvir das formas vivas e desdobrar de um só golpe sua história futura encerra, a partir de então, um verdadeiro absurdo. Eis que aquela suposta condenação se mostra, enfim, como liberdade a todos os constrangimentos que impediriam o novo de surgir. *É preciso que o presente seja uma ponte insensível e, para isso, deve-se agir sem dar-se conta dele, elevando a importância de outras dimensões, fundindo o passado no futuro. A atividade artística participa a essa operação incomensurável em que não há objeto ou ideia anteriores e exteriores a ela, que acionem de alguma maneira um trabalho de criação. Não existe distância entre intuição e realização: aqui, mais do que em qualquer lugar, o tempo não é quantidade representativa de um conteúdo distinto dele e que o preencheria.* Nas próprias palavras de Bergson,

[...] para o artista que cria uma imagem extraindo-a do fundo de sua alma, o tempo não é mais um acessório. Não é um intervalo que se poderia alongar ou encurtar sem lhe modificar o conteúdo. A duração de seu trabalho faz parte integrante de seu trabalho. Contraí-la ou dilatá-la seria modificar tanto a evolução psicológica que a preenche quanto a invenção que é seu termo. **O tempo de invenção, aqui, é uma só e mesma coisa que a própria invenção.** É o progresso de pensamento que muda à medida que vai tomando corpo. Enfim, um é processo vital [...] ¹⁰³ (grifo nosso)

Ainda, pelo prolongamento do elã vital, habitamos um mundo sem semelhança com qualquer outro e sem razões causais ou finais, ou melhor, coincidimo-nos com a paisagem única que a obra-de-arte esboça em sua individuação, cujo estatuto ultrapassa também a constituição das formas biológicas.¹⁰⁴ Toda disposição espiritual e material que for exigida pelo elã que se prolonga artisticamente participa internamente da duração do universo, do processo de diferenciação da natureza. “A duração do universo deve, portanto, ser uma só e a mesma coisa que a latitude de criação que nele pode ocorrer.”¹⁰⁵ Qualquer semelhança

103 BERGSON. A evolução criadora, p. 367.

104 Deleuze chama-o de *possível, nem atual, nem virtual*.

105IDEM, pg 367.

encontrada com a natureza já individuada diz respeito antes aos efeitos de conjunto produzidos do que ao procedimento em si, cujo desenvolvimento é autônomo e cujo valor e sentido é sempre imprevisível.

O pintor está frente à sua tela, as cores estão na paleta, o modelo posa; vemos tudo isso e conhecemos também a maneira do pintor: acaso prevemos o que aparecerá sobre a tela? Possuímos os elementos do problema; sabemos, por um conhecimento abstrato, como será resolvido, pois o retrato certamente se assemelhará ao modelo e certamente também ao artista; mas a solução concreta traz consigo esse imprevisível nada que é tudo na obra de arte. Sendo Nada de matéria, cria-se a si mesmo como forma. A germinação e a floração dessa forma alongam-se em uma duração que não pode ser encurtada, que se consubstancia com elas.¹⁰⁶

Ora, sabe-se que o atual revelou-se um meio, não menos individuante, para a duração que quer se realizar *com* a matéria e não somente *na* matéria. Nesse sentido, a direção existencial adotada pela forma biológica constituída não tem equivalência com a obra-de-arte, pois a primeira organiza-se e consolida-se em sua atualidade, enquanto a última não existe propriamente, mas consiste. É uma vitalidade de ordem não-biológica. *Aliás, não se trata exatamente de um misto*: com efeito, assim como toda coisa, a obra-de-arte não é nem tão extensa como a matéria, nem totalmente inextensa como o espírito, contudo tampouco se encontra no meio do caminho como o ser vivo comum. Cada obra, uma vez realizada, tem o poder e a presença de toda uma nova população surgida, singularíssima, mas a maneira como conjuga matéria e espírito tem uma duração, uma tensão muito própria. Não visa ao atual, embora passe por ele necessariamente. Não interrompe o movimento em nenhum momento. Além disso, não só remete ao Virtual, é em si mesma *virtualidade*. Segue-se disso que a matéria não é apenas um obstáculo e sentido contrário que dificulta a criação: ao incorporar-se, acaba por se tornar parte indissociável do produto, o que também modifica irreversivelmente seu estatuto. *A matéria dota de finitude ao mesmo tempo em que, ao ser encantada pela duração que a manipulou, ao integrar a duração em vias de se constituir, qualifica o virtual ao mesmo tempo em que é qualificada metafisicamente*. Metais, madeiras, peles, tintas, luz e cores, texturas, seja o que for o material manipulado, perdem-se suas propriedades estritamente físico-químicas, esquivam-se seus estados presentes: estas devêm forças, mostrando que a matéria pertence ao domínio do espírito, que o espírito só se realiza e ganha existência efetuando-se na matéria. A metafísica finalmente se abre ao reencontro do tempo em seu desenrolar, pela perspectiva de sua atividade (e não por intermédio dos produtos esquecidos a meio caminho). Há algo de infinito e puramente qualitativo em cada duração artística, sem que se perca sua concretude e visibilidade. Ainda, acentuamos que se a

¹⁰⁶ BERGSON. A evolução criadora, p. 368.

atualização da diferença virtual não envolvesse uma segunda diferenciação (ou um movimento descendente que coexiste com a velocidade criadora do espírito, desacelerando-o), seria forçoso constatar, por um lado, que o virtual seria uma transcendência, por outro, que a matéria não teria contribuição real no ato de criação. Por último, se assim fosse, podemos também dizer que o *elã* em si seria infinito, seu produto seria absoluto, e, assim, a vida seria sem densidade como uma eterna idade de ouro povoada por deuses. Sem a segunda diferenciação, seria arbitrário e vão todo o percurso do espírito para qualificar a matéria e fazer-se expressão. Não devemos concluir daí um elogio ao presente, o qual guarda ainda resquícios de eternidade devido à sua verticalidade e descontinuidade. Ora, a expressão faz-se presente justamente para ultrapassá-lo, resistindo a todos os aprisionamentos atuais. Prolonga-se o tempo com singularidades artísticas, imprimindo-se sem cessar no passado impessoal que se conserva por inteiro em si mesmo de modo contínuo.

2.4 Duração e procedimento artístico.

*“Se a linha reta é a menor distância entre dois pontos, a curva é o que faz o concreto buscar o infinito.”*¹⁰⁷

Pensar a relação entre o espírito e a matéria no ato de criação artística não é o mesmo que colocar a arte como objeto do pensamento. Seria antes a própria arte que teria por objeto o movimento do espírito que oferece uma expressão vital às diferenças de ordem virtual, atravessando a matéria e se compondo com ela. Ela acompanha a direção criadora da vida, que articula dois sentidos antagônicos, embora implicitamente solidários, de um mesmo e único movimento: trata-se do virtual que se desdobra atualmente ao mesmo tempo em que sua multiplicidade desenvolvida é envolvida por virtualidades latentes, nas quais tem sua raiz. Sabe-se que desse plano absoluto da natureza, a ciência costuma permanecer presa à lógica do desenvolvimento, enquanto que a teologia reenvia o espírito que se revela a um envolvimento misterioso. Ambas as explicações desarticulam a unidade do movimento, atribuindo-lhe causalidades mecânicas ou significações religiosas. Nossa pesquisa, entretanto, *toma a atividade artística pelo interior da experiência da duração*, experimentando sua passagem da

¹⁰⁷ NIEMEYER, Oscar. Entrevista.

diferença pura ao ato, no qual se realiza e com o qual coexiste. É evidente que essa experiência se passa em um plano virtual e em um plano atual sobrepostos, realizando-se e modificando-se tanto na duração do artista, quanto na duração da matéria. Antes de sua efetivação factual, é pura potência de diferenciação, o que faz com que tais elementos – homem e coisa – percam suas determinações mais atuais e encerrem novos sentidos ao longo da prática. Intuição não é senão essa capacidade de sair de uma duração dada para se inserir em outras, participar de outras, assumindo a autonomia do devir, erigido em realidade. O curioso é exatamente isso: à medida que criamos e nos tornamos artífices da nossa própria duração, podíamos de direito compreender a natureza conceitual da duração, pois que ela é apreendida em sua plena continuidade. Mas isso não é consequência necessária:

Artesãos de nossa vida, até mesmo artistas quando o queremos, trabalhamos continuamente na modulação, com a matéria que nos é fornecida pelo passado e pelo presente, pela hereditariedade e pelas circunstâncias, de uma figura única, nova, original, imprevisível, como a forma dada à argila pelo escultor. Desse trabalho e daquilo que ele tem de único somos advertidos, sem dúvida, enquanto ele se faz, mas o essencial é que o façamos. Não temos que investigá-lo a fundo; não é sequer necessário que dele tenhamos plena consciência, como tampouco o artista precisa analisar seu poder criador; ele deixa esse cuidado com o filósofo e contenta-se em criar.¹⁰⁸

O filósofo, por sua vez, explicita a situação na qual uma abertura é capaz de elevar uma espécie a aspirações divinas, transbordando-se por si mesma, ultrapassando-se com seus próprios meios. Beethoven é para Bergson não só o artista por excelência, mas o homem que prova a superação necessária da nossa tão restrita humanidade à medida que salta necessariamente para um plano extra-intelectual ao longo de seu procedimento artístico. Os artistas em geral provam que não há nada de natural, pré-configurado ou estritamente quantitativo na natureza, de tal forma que se pode neutralizar um mecanismo dado em proveito de sua própria superação, retirar a alma de seus limites genéricos ao desaguar em vontades livres. *Eis novamente a ambivalência do hábito em geral, cujo problema é tão evidente na esfera da arte: se orientado para sua abertura, permanece um estimulante e um potente trampolim; se reduzido a uma repetição mórbida, é capaz de congelar a vida em seus acidentes, fixando a Terra num globo de gelo; torna-se veneno, pura técnica e representação. Se, por outro lado, a duração restabelece sua mais íntima continuidade, é possível considerar todo acidente em função de um novo valor que lhe fornece um desvio.*

A arte permanece o modelo para se pensar o próprio tempo, já que o conceito de duração será muitas vezes expresso pela natureza da música, até o ponto de provar que a

¹⁰⁸ BERGSON. Evolução criadora, p. 107.

matemática pela qual descrevemos cientificamente os fenômenos tem um fundo antes qualitativo e delirante do que um caráter frio e simétrico, apesar de sua inclinação geométrica. Isso nos remete, ainda, à materialidade em geral (considerada enquanto tendência), inclusive à intelectualidade ou regra formal das quais depende a construção musical. Ora, sabe-se que a matéria também tem como substância o tempo, apesar de consistir no “movimento que desfaz aquele que se faz”. Trata-se nada mais do que movimento de distensão, pela qual interrupção da causa equivale a inversão do efeito. A propósito, se não fosse assim, e se desligasse verdadeiramente de sua extremidade temporal, seria confundida com o espaço puro e geométrico, o qual, em função do monismo bergsoniano, não pode conter realidade ontológica, só pode ser concebido. A matéria bruta constitui-se à medida que a duração adquire o peso do presente, através do qual se organiza como sucessão – movimento do inextensivo ao extensivo. Ora, intelectualidade e materialidade têm gêneses comuns e obedecem a uma mesma tendência, a saber, a interrupção do movimento positivo do tempo. Não se deve distanciar o intelecto de seu objeto, pois que ambos garantem na mesma medida a separabilidade dos elementos virtuais e sua organização sucessiva. Ora, toda criação real implica espírito e matéria. A lógica formal na música é o mais próximo que chegamos da sua parte material, trata-se da tendência da materialidade que se impõe dessa maneira e que participa de sua arquitetura, portanto, também não devemos imaginar uma hierarquia bergsoniana das artes segundo a proporção de virtualidade que cada uma contém. Pelo contrário, há sempre uma composição em todas elas: é preciso de fato elaborar um enquadramento, ainda que seja propriamente um desenquadramento; é preciso construir uma estrada para subir a montanha, sendo que é a viagem em si que importa; é preciso uma armadura para se tornar mais flexível ou até invisível. Até mesmo a arquitetura pode se situar ao lado da música quando ela é suficientemente criadora.

Teima-se em colocar a questão da vida em termos de indivíduo, o problema do tempo em evocações psicológicas, resolver o universo em fundamentos que se distinguem dele, sendo que o movimento que instaura o Todo é aberto, inumano, inacabado e imanente como a linha intensiva de Oscar Niemeyer. Sua obra consegue abordar um duplo problema: o da expressão propriamente dita e de seu desdobramento político. Revolucionou o modernismo ao tornar a estrutura invisível, confundindo-a com a forma fluida e simples de seus blocos dançantes ou flutuantes de concreto. Muitas vezes radicalizou na construção a resistência ao imutável, própria a todos os recantos de seu espírito, através de reflexos informes nos lagos que integram determinada obra e cuja tensão lhe confere indivisibilidade. Momento sublime em que o vento, a pedra lançada pela criança, o azul do céu participam e são inseparáveis dos

contornos que lhes reúnem e lhes conferem sentido de um só golpe - arquitetura tornada acontecimento vital. Ao fazê-lo, declara, sem precisar de enunciados linguísticos, que inventar formas é prolongar a vida, sua criação sendo, com efeito, prolongamento das paisagens da Terra - tudo com a mesma naturalidade com que o tempo conecta um instante a outro. Tira da natureza forças que são irredutíveis às delimitações ordinárias que determinam uma vida perdida, hipnotizada sobre sua própria finitude. Ao reger-se, sobretudo, pela beleza - princípio comum que une o singular comunismo deste grande brasileiro com sua arquitetura - esquece-se das idealizações racionais, que tendem a dar ao suporte uma preeminência sobre o delírio dos traços, o que lhes tornariam subservientes e secundários. Nesse sentido, até mesmo suas convicções políticas não poderiam ser reduzidas às respectivas efetuações históricas. O que não amava Oscar no comunismo senão o seu excesso intempestivo, a ideia pura a ser eternamente tomada como ética e atualmente projetada como meta – coexistência trágica dentro de um mundo injusto, cruel e opressor. Sua estética é uma política na medida em que busca deslocar o gosto, desviar o olhar, erguer uma possibilidade de contemplação em concreta realidade (ainda que surpreendente e inconclusiva) para absolutamente todos aqueles que compartilham o território, transformando o espaço numa conexão de relações novas, em experimentação contínua com a diferença, suspendendo o corpo em um intervalo em que a lógica hierárquica dos órgãos, das classes, dos materiais de construção perde todo valor. Se o concreto é seu favorito, é apenas pelo fato de dotá-lo da máxima plasticidade, a partir, é claro, de sua nuance expressivamente livre e infinitamente deformável. Não o faz para evitar jogar pérolas aos porcos, como se buscasse equivaler simplicidade à pobreza, multiplicando-a; muito pelo contrário, inventa no decorrer mesmo do procedimento arquitetônico uma nova unidade de valor, por sua vez não-cambiável em virtude de sua autonomia e riqueza imaterial. A partir do momento em que um croqui de Oscar se apronta, o concreto já se esquivou de suas antigas propriedades físico-químicas e assumiu o aspecto de força, de qualidade, injustificável pelos seus materiais constituintes. Aliás, compactua com o outro Oscar – o Wilde – quando pressente que não se trata de dar ao povo a arte em migalhas, mastigada e simbolizada para que caiba em seu entendimento, já reduzido por ação de seus lamentáveis constrangimentos, com o fim de satisfazer alguma carência de cultura. Ora, nada mais elitista que vulgarizar algo para torná-lo acessível, comparar um entretenimento (signo de poder e servidão, essencialmente publicitário) com a potência desviante e intuitiva de uma obra-de-arte, sacralizar o estado bárbaro da pobreza ao invés de acabar com ele. Seria, antes, compatível com sua ética libertar a alma da miserabilidade que a impede de abrir seu invólucro individuante em direção a sensações impessoais, enfim podendo ampliá-la ao ponto

de fundi-la com o universo crescente e com a infinitude do tempo - nem que seja por poucos segundos fugidios... Sem dúvida, a matéria e as condições materiais, sociais, individuais tornam-se um meio para tal expansão e alegria das sensações: diferentemente do esquerdismo de clube, a vida não se esgota pela satisfação dolorosa (e óbvia) das necessidades, só poderá se completar no seu desdobramento virtual e espontâneo. É no plano ativo do desejo que, segundo Niemeyer, o homem ultrapassa sua servidão. É mergulhando na literatura que se torna um arquiteto e não virando um especialista. É estudando filosofia e astronomia que se encontra a arquitetura pelo o que há nela de vital e necessário. É pelo entusiasmo, não pela obrigação profissional ou dever nacionalista, que se torna Niemeyer. Afinal, seu nacionalismo não é ideia abstrata, capaz de explicar uma pretensa identidade pela inserção dos homens dentro de um conjunto fechado; é amor proliferante, capaz de transformar o Brasil em um campo de invenções. Eis mais um degrau de lucidez que conecta sua criação arquitetônica com o coração do pensamento: toda interioridade e funcionalidade deve ser efeito de uma posição estética, cuja consistência precede seus usos, bem como os torna verdadeiramente possíveis enquanto ordens nascentes. Sua política é uma estética na medida em que encerra uma noção de vida ligada intrinsecamente a uma liberdade maior, não apenas de ordem civil ou social, mas espiritual. A luta contra a pobreza não espera a política em sentido estrito, a beleza não precisa ser justificada pela evidente, necessária e tão esperada mudança de condições de vida. *Ora, sequer se pode esgotar a vida na sua possibilidade de existência, já que é o contágio da vitalidade em si, desvinculada de suas condições, que é o propósito comum de todas as modalidades expressivas do pensamento.* Então, pode começar ali, em um encontro arquitetônico que modifica o espírito irreversivelmente e constrói um novo corpo, mesmo que seja por meio de variações infinitesimais e mínimas bifurcações, que valerão sozinhas pela afirmação de toda existência, passada e por vir, molecular ou cósmica. A criação de Niemeyer é sempre única e irreproduzível, seguindo as sinuosidades do que há de rugoso e irregular na natureza, tornando a contingência uma potência artística. Não são as árvores que importam, dizia ele, mas sim os espaços entre elas. No lugar de alicerces, asas para voar. Não é a base devidamente planejada que coordena partes extensivas, mas a tensão imediata que une movimento e desenho numa só qualidade que faz uma construção ser insubstituível, singular, artística. Esse ritmo marcado pelo silêncio que nunca é vazio, mas extremamente povoado por uma multiplicidade de formas vitais inclassificáveis, mesmo invisíveis, eleva o intervalo à título de essência e todo ser individual nada mais que um sopro no turbilhão.

Da música à arquitetura, por mais diferentes que sejam seus meios expressivos, todas as modalidades artísticas remetem a sensações sem gênero, cada qual pensando por si mesmo seja através de uma nota, de uma cor, de um traço ou de um verso. É por isso que, como dizia Baudelaire a respeito de Delacroix, os admiráveis acordes entre cores podem causar impressões musicais de harmonia e melodia. Ainda, um romance pode nos lançar de direito no abismo colorado que só a pintura de fato engendraria; da mesma forma, uma escultura pode agraciar nosso coração com uma dança. Não falamos de uma sinestesia provocada pela imaginação: é um atravessamento real de sensações. Assim, do ponto de vista das soluções, não se deve supor uma hierarquia das artes segundo a medida de matéria que supostamente tornaria a obra mais ou menos impura. Cada modalidade expressiva procura fazer um uso perfeito de meios imperfeitos para solidificar-se. É apenas na satisfação dessa necessidade que uma peça alcança a maestria que lhe permitiria evocar a sensação de outra modalidade expressiva. Cada obra de arte encerra inevitavelmente tal perfeição, que se refere à sua consistência: de lá nada se tira, nada se bota, pois ela é sem dúvida capaz de andar com as próprias pernas; ali, nada está frouxamente ou arbitrariamente conectado e tudo se sustenta. A formação do artista é talvez a aventura mais séria que uma vida humana possa experimentar. Trata-se de inventar saídas para uma disposição ávida e convicta de seu destino, embora de início seja cega e tateante. Reconhece, a princípio, apenas a generalidade de sua missão: dar livre curso à expansividade de seu elã. Põem-se praticamente algumas questões que se desenrolam à medida que seu percurso histórico avança, a saber, como encontrar sua perfeição no uso dos instrumentos e do material, como aceitar seu estilo nascente em meio às existências sufocantes para, enfim, consolidar a força de seu trabalho no surgimento de uma singularidade. Nietzsche¹⁰⁹ diz que na origem só pode haver barbárie e as questões que dizem respeito ao começo são absolutamente indiferentes, dado sua crueza, feiura, deformidade e vazio. É preciso buscar em todas as coisas somente os seus graus superiores, diz ele, pois é a única maneira que temos que atingir a sua diferença. Os pintores frequentemente começam copiando os grandes mestres, cujos resultados são normalmente triviais, e raramente encontramos qualquer traço de originalidade nos primórdios de um artista ou algo que seja digno de seu próprio nome. Copiar, copiar, copiar, até encontrar uma diferença: eis o lema contido na didática pictórica. É o exato contrário dos propósitos de qualquer escola.

Como é próprio da vida que progride por intermédio dos vivos, faz-se um apelo à uma mecânica dos corpos para dela se servir, porém a guerra lhe é inevitavelmente intrínseca, vai-

¹⁰⁹ NIETZSCHE. A Filosofia na idade trágica dos gregos, pg. 19.

se na direção de um aperfeiçoamento progressivo dos instrumentos que abrem um campo de batalhas micromoleculares, em que forças antagonistas entram em relações nupciais e engendram novas ordens, inventam outros tipos de espaços que emanam destas ordens nascentes. A música irrompe dessa mesma tensão entre espírito e matéria: toda ordem essencialmente matemática da intelectualidade é matéria e instrumento para a força criadora. Enquanto a ciência toma a matéria a partir de seu aspecto lastreado de geometria, seguindo o sentido mesmo da sua solidificação, como a boneca com pés de chumbo que sempre cai na mesma posição, a arte vai ser capaz de liberar sua graciosidade e fazê-la dançar, jogando com as mesmas leis de gravitação. Revela-se, enfim, algo maior que todo conjunto concebível: monismo, onde não há exterioridade absoluta das partes entre si. Ao pensar a música, Thomas Mann proclama as núpcias entre o divino e o demoníaco, o racional e o que seria, por efeito, irracional- combinação um tanto misteriosa que faria da harmonia mais do que uma categoria estética e, sim, um princípio cósmico. Desse modo, a matemática, segundo suas próprias palavras, torna-se em si mesma uma feitiçaria, antes de se determinar pela operação restritiva do cálculo, em virtude de seu fundo delirante. Duração, nesse sentido, encerra uma maneira de interagir com o universo inteiro, uma determinada tensão, uma harmonia, cujo movimento também seleciona e qualifica os elementos aproveitados. Além disso, é irreversibilidade, evolução qualitativa— característica central que podemos atribuir ao ato mesmo de criar.

2.5 Modos de vitalidade e a unidade do elã

O conceito de elã vital nada tem de geral ou abstrato, sequer consiste simplesmente num princípio causal, corresponde ao movimento que leva uma tendência a se atualizar, sendo interior a toda duração e responsável por qualquer mudança que o mundo material e o plano dos vivos for capaz de experimentar. Não é uma noção vazia ou um simples *querer viver*: ao conceituá-lo é capaz de resolver grande parte do mistério da criação. Seu ímpeto interno coexiste até mesmo quando um misto se hipnotiza por sua materialidade residual, ainda que só reste uma franja evanescente de vontade criadora. Ao traduzi-lo conceitualmente, Bergson esclarece, em primeiro lugar, que a vida é irreduzível a explicações físico-químicas ou à lógica da organização estritamente biológica; em segundo lugar, que a evolução procede por dissociação com espontaneidade e saltos imprevisíveis e que, acima de tudo, a criação não é fruto do acaso, mas obedece a uma orientação evolutiva que nada tem a ver com o finalismo. O elã é ao mesmo tempo contração, que resulta na acumulação lenta de energia potencial, e distensão, já que se realiza necessariamente na matéria que lhe oferece resistência, obrigando-

lhe a assumir uma pose, uma máscara, algum grau de repouso ou estabilidade. Corrente explosiva diferenciante que se desenvolve em forma de feixe, suas saídas são múltiplas e divergentes, cada qual um novo portal que pode se abrir para a música das esferas e comprovar sua unidade de origem, sua complementaridade essencial. Ao cindir-se em espécies e em se dispersar em individualidades distintas, não teve anulada sua aspiração à unidade, cuja realidade se faz notar tanto na simples tendência a reunir-se em sociedade e resolver-se na moral e na religião, quanto na mais rara e, não obstante, mais eficaz busca estética. Ambas saídas testemunham uma harmonia apenas no ponto de vista do impulso, de tal forma que seus efeitos podem ser violentamente contrastantes. A propósito, a sociedade gera primeiramente uma tendência ao fechamento, cujo máximo desenvolvimento encontra-se na organização dos insetos, congelada e invariável pelos automatismos do instinto, em que os interesses do indivíduos são indissociáveis dos interesses do grupo. No caso dos homens, a suposta maldição de sua precária organização interna do grupo, na ausência de um instinto que o garanta, significa também que a sociedade se mostra variável e aberta a mudanças – sejam elas progressos ou não. Como a natureza hesitante do homem impõe uma espécie de dificuldade na fusão entre indivíduo e sociedade, compensa-se a privação de instinto pelo princípio contraente de hábitos. É isso que sustenta o que Bergson chama de *sociedade fechada*. O sistema de hábitos diversamente constituído, de acordo também com as variedades étnicas, tem seguramente em comum um conjunto de obrigações e proibições que são orientadas fundamentalmente para as necessidades da comunidade. Daí a origem da ação moral, segundo Bergson, fruto da fragmentação da humanidade, uma espécie de explicitação cubista da resistência dos desejos individuais à vontade de conservação do grupo. Resulta-se em uma pressão confundida com uma aspiração, como o perfume residual do elã, primeiro a chegar e o último a sair: empresta seu poder atraente ao constrangimento da imperativa e incontornável máxima moral. Contudo, nas sociedades fechadas é evidente que o elã foi paralisado, já que a servidão, digamos, tornou-se voluntária. Quando atinge a mais completa indiferença em relação ao resto dos homens que não participam desse conjunto, quando sobrepõe a sua segurança, seus costumes e instituições estáticas a instabilidade criadora da vida, é porque “saiu das mãos da natureza”¹¹⁰. Seu equilíbrio impede justamente sua evolução. Há, no entanto, outro tipo de moral que remete não mais a uma solidariedade necessariamente exclusiva, mas à capacidade de sobrevoar todas as sociedades fechadas e se elevar a uma espiritualidade que não é de origem puramente social. Diferentemente orientada,

¹¹⁰ BERGSON. Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1023 (tradução nossa).

tem o poder de evocar uma humanidade invisível por meio da emanção de gestos particulares contagiantes, por sua vez responsáveis pela quebra do círculo que ameaçava expulsar todo movimento em vista da submissão geral a lei.¹¹¹ Certas personalidades privilegiadas desempenham o papel de propagação dessa moral aberta, que é toda ela elã e aspiração, geradora de ações e ideias novas. Tais individualidades superiores, heróis, sábios, profetas ou santos, formam um modelo que é imitado espontaneamente pela força do apelo de sua vitalidade e novidade, arrastando multidões encantadas atrás de si sem o pedir, por oposição à universalidade da lei que submete os corpos de uma sociedade fechada à obediência, negando os desejos por força da coerção ou proibição. Não se deve colocá-los simplesmente como ídolos ou reduzi-los às interpretações tradicionais, pois são personagens que encarnam novos rumos para a humanidade, sendo inclusive sua própria superação esperada. Além de tudo, não se pode negar que alguns movimentos pedem personagens que abram caminho, que encarnem a mudança, que provoquem a adesão do já feito ao que está se fazendo. É claro que o valor de uma novidade sempre pode ser contestado, mas não é isso que está em jogo: o que é irrefutável é seu procedimento proliferante, intensificador de movimento. “Criador por excelência é aquele cuja ação, intensa ela própria, é capaz de intensificar também a ação dos outros homens e avivar, generosa, focos de generosidade.”¹¹² Pode-se, inclusive, inventar religiões dinâmicas, nas quais a revelação do divino não é simples concepção transcendente, mas experiência viva, cuja mera presença contemplativa se completa inevitavelmente em ação. Seu êxtase se confunde com superabundância de vida, ao passo que as religiões estáticas mutilam qualquer resquício de força que possa haver nos espíritos em função da degenerescência que a caracteriza. Segue-se que pode haver mais comunidade de sentido entre uma religião e um gênero artístico do que entre duas religiões, da mesma forma que o meio que permite a existência de uma religião fraca pode ser o mesmo que produz uma teoria científica, unidos pelo dogmatismo, ora da fé, ora da razão. Não podemos mais nos orientar por meio de designações genéricas, haja vista o abismo que pode haver entre os resultados de uma mesma ciência ou entre direções religiosas, tendo em vista a distância intransponível entre princípios e funções, tal qual entre movimento e repouso. Dentro da própria filosofia, quando a busca da verdade encontra na lógica sua salvação, pensamento confunde-se com linguagem e distancia-se absurdamente da sua orientação trágica originária, que gozava de sua comunhão temporal com o jorro ininterrupto de mundos.

¹¹¹ Devemos sublinhar que o que mais nos rodeia não é nem uma moral totalmente aberta, nem seu perfeito oposto, mas uma moral em transição, que admite almas em desenvolvimento, em vias de se abrir, conjugando aspectos das duas morais – pressão e aspiração, obrigação e emoção.

¹¹² BERGSON. *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 1031 (tradução nossa).

Daí o fato de que uma ciência e uma filosofia também podem ser mais irmãs do que duas filosofias, quiçá unidas pelas exigências fisiológicas e consensuais que regem o senso comum. Desse modo, o cuidado com o qual devemos ler Bergson deve ser medido pela delicadeza incomensurável de seu pensamento: ora, quando se evoca o *amor à humanidade* para se referir à fraternidade dissipadora que rompe os círculos fechados de crenças tipicamente sociais, trata-se de uma superação do próprio conceito de humanidade. Ele não quer dizer que se deve estender um suposto amor ao próximo em nível global. Muito pelo contrário, *faz-se apelo a uma humanidade por vir, que está em vias de se realizar através da ação de grandes e raros homens, capazes de reconectar o resto das pessoas ao que há de mais íntimo e mais verdadeiro em suas durações, a saber, o movimento que as constitui, a diferença desconhecida que os afasta de si próprios. É no contato direto com o que gera a vida e a espécie humana que se pode sentir a força de amar a humanidade: é colocar-se no movimento que abre a alma ao entusiasmo de uma marcha avante.* Amar a humanidade é conduzi-la a outros rumos, dentro e fora dela. Diz frequentemente que não é alargando as obrigações sociais que se atingirá a ética desinteressada que produz desvios incalculáveis por antecipação na história dos homens, da mesma forma que não é alargando a cidade que se chega à humanidade. Entre a moral social e a humana existe uma diferença de natureza e não de grau. A atitude da alma aberta não se equivale a abraçar toda a humanidade ou amar todos os homens. Ainda que a preenchêssemos com todos os animais, plantas, toda a natureza, ainda assim não atingiríamos sua essência em virtude de uma só verdade: sua forma não se deve a um conteúdo. Nem hábito, nem instinto, sua ação também age diretamente sobre o querer, porém da mesma forma que o faz um afeto quando ele é puro sentimento ou quando ele é propriamente artístico. Envolvem um tipo de emoção que ao invés de se introduzir nos seres que a experimentam, tem a autonomia de, inversamente, introduzi-los nela, ou seja, carregando-os para uma espécie de sinfonia universal maior que eles. Nesse caso, a propulsão exercida parece assemelhar-se a uma obrigação, mas difere-se por natureza dela, nada tem a ver com a conservação; é propriamente liberdade que coincide com a inevitabilidade de exercê-la, dissolvendo suas distinções clássicas com o determinismo, tornadas a partir de então vazias de sentido. Eis o que une um artista, um inventor, um filósofo, um místico e um apaixonado: o elã criador que mantém a vitalidade do universo em contínua expansão. Tocados por uma emoção de origem metafísica, cuja força identifica-se com esforço, concentração e dissipação de energia, só se completa realmente na sua individuação mundana. É por isso que há potências vitais mais criadoras que outras. O amor, por exemplo, dificilmente encontra seu tempo de realização, apesar de toda dedicação implicada; está

sempre deslocado e incompleto; por mais forte que se apresente, por mais que consiga convergir com o andar dos fatos e iludir-se em contratos. Seja como for, uma vez impulsionado pelo *elã vital*, renega-se a existência de obstáculos ou constrangimentos, vai-se cegamente até o fim, ou, então, até ser abandonado por ele.

Analise a paixão do amor, sobretudo em seu início: é o prazer que ela visa? Não seria também a dor? Há talvez uma tragédia que se prepara, toda uma vida estragada, dissipada, perdida - o sabemos, o sentimos, mas não importa! É preciso seguir simplesmente porque é preciso.¹¹³

Em suma, essa energia diferenciante que vai do espírito à colocação de variedades no mundo atravessa de forma completa pelos menos duas formas de gênio tratadas por Bergson: o artista e aquilo que Bergson qualifica de místico. Ambos experimentam a “criação de matéria pela forma”, como se reiniciassem o real a cada inspiração, instaurando a própria liberdade no sentido mais puro e seu processo que a conduz a alguma ordem de atualidade, alguma modificação no plano dos vivos. *É o Todo que se recomeça a cada conduta, seja com uma pincelada de Van Gogh ou com uma luta de Jeanne D’arc*. Evidencia-se, desse modo, que o método pelo qual se cria legitimamente em nada corresponde ao domínio da fabricação humana e suas justificações culturais, até mesmo quando se aplica ao destino da história humana. Por intermédio das vontades geniais, o *elã vital* que atravessa a matéria obtém dela, para o futuro da espécie, promessas que nem poderiam ser colocadas em questão quando a espécie se constituía. Escapa de toda fórmula pré-fabricada e livra os homens de qualquer servidão ao opor-se a toda tendência natural à imobilidade. Aliás, Bergson resgata a expressão spinozista para, por um lado, demonstrar que o estático é apenas um caso particular do dinâmico e, por outro, para recolocar-se na perspectiva da vida: “É para voltar para a natureza naturante que nos desligamos da natureza naturada.”¹¹⁴

Alegar-se-á em vão que esse salto adiante não supõe atrás dele nenhum esforço criador, que não há aqui uma invenção comparável à do artista. Fazê-lo seria esquecer que a maior parte das grandes reformas realizadas pareceram ser irrealizáveis no início e que, com efeito, o eram. Elas só podiam ser realizadas em uma sociedade na qual o estado de alma já tivesse sido aquele que elas deviam induzir por meio de sua realização. Contudo, havia um círculo do qual não escaparíamos se uma ou várias almas privilegiadas, tendo dilatado nelas mesmas a alma social, não o tivessem rompido, arrastando a sociedade atrás de si. Ora, eis o milagre mesmo da criação artística. [...] ¹¹⁵

A diferenciação virtual sempre inclui atualização das diferenças, seja na linha biológica de evolução, seja na série de modificação moral do gênero humano, seja na linha

113 BERGSON. *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 1008 (tradução nossa).

114 IDEM, p. 1024.

115 IDEM, p. 1038 (tradução nossa).

não-orgânica da criação artística. Nosso percurso vai desde antes do que se chama comumente de inspiração artística até sua efetiva explicitação material, o que significa que não encerra apenas a duração própria do artista, mas abrange toda duração da criação artística, que passa pelo artista e seu material, e que faz deles meros efeitos, assim como sua obra. A obra é uma individuação, o que significa que é tanto resultado quanto elemento de algum acoplamento entre relações de corpos e seus sentidos incorporais correspondentes, ultrapassando evidentemente os conjuntos de agenciamentos molares, como o social, por exemplo. Ora, seria muito reducionista tratar apenas de uma relação entre indivíduo e seu meio, já que podemos remeter ao princípio individuante, ou em outros termos, ao movimento imanente que pode ser codificado na produção do próprio indivíduo - pessoa ou coisa. É Deleuze que nos lembra que todo agenciamento molar depende necessariamente de agenciamentos moleculares, nos quais ele é capturado e modificado ao ser penetrado por pequenas e contínuas irregularidades. Por tudo isso, é que dizemos *procedimento artístico*, cuja duração em vias de realização constrói simultaneamente artista e obra. Além disso, é da natureza desse tipo de procedimento não ser linearmente progressivo, pois admite múltiplas vias coexistentes - muitas vozes falam e se atravessam. Como dizia Oscar Wilde, “Revelar a arte e esconder o artista é o objetivo da arte.”¹¹⁶ Ora, ao colocar o tempo como potência criadora e natureza mesmo de todas as coisas, Bergson aponta-nos a possibilidade de pensar a arte como atividade cosmológica, evolução criadora, processo virtual de diferenciação, impedindo interpretações de ordem subjetiva, cognitiva ou psicológica. Sobretudo, tratamos essa atividade como efeito de um movimento impessoal que faz de toda realidade um progresso inventivo inesgotável, isto é, é colocada no centro do plano de composições da vida, ao lado das novidades biológicas, ainda que cada qual reserve direções existenciais distintas, já que as codificações biológicas tendem a deter o processo abruptamente, tratando como termo o que deveria ser apenas um lugar de passagem.

O território da vida experimenta uma exteriorização de suas tendências virtualmente sobrepostas à medida que toda individuação é em parte obra da matéria e em parte o efeito daquilo que a vida carrega em si de autonomia. Não se deve esquecer que o regime do virtual caracteriza-se pela co-implicação de séries divergentes, ao passo que o regime do atual caracteriza-se pela separação das coisas e sua ideal relação de exclusão. Contudo, não há pureza absoluta em tais regimes, os quais se encontram atravessados. Implica, portanto, uma espacialização que é ao mesmo tempo decomposição de uma nuance simples e composição de

¹¹⁶ WILDE, O Retrato de Dorian Gray, p. 9.

uma unidade múltipla tanto de direito, quanto de fato, intensivamente e extensivamente. Por exemplo, a sensação poética se explicita em estrofes distintas, em palavras sucessivas, mas porventura já continha essa multiplicidade de elementos individuados ou seria a materialidade da linguagem a responsável por sua criação? Na verdade, ambos agem no momento da individuação, a última atuando de maneira contingente pela apresentação de possibilidades reais para tornar a sensação visível, tornando-se, entretanto, necessária ao se atualizar. Eis que “através das palavras, dos versos e das estrofes, corre a inspiração simples que é tudo no poema”¹¹⁷. A aparente complexidade de desenvolvimento da força criadora resolve-se numa indivisível simplicidade de sentido. Conjugam-se duas multiplicidades que se distinguem por natureza, uma virtual e outra atual, mas apenas uma delas – a primeira - é capaz de dar uma coesão intuitiva e imediata do conjunto. Uma palavra pode, inclusive, ter a sua predisposição a uma atribuição comum profundamente alterada, admitindo um sentido novo e singular. Não para por aí: doravante exerce a virtude mágica das palavras, isto é, tem o poder de se estender ao grupo de objetos ao qual era atribuído antes, influenciando todo o seu passado retroativamente por uma modificação real. Inclusive, é essa potência virtual que permite que toda modalidade de arte surja a despeito dos entraves que a exposição lhe impõe, exercendo um processo interminável de capturas e produção de novos signos.

A tendência estética do universo é essa nuvem energizada que antecede, atravessa e permanece coextensiva a toda organização química, física e biológica, apontando sua natureza comum, que habita a diferencial do tempo, que se furta a suas próprias criações, que corre, aterrissa, salta, foge. Não obstante, é evidente que haja expressões mais vitalizadas que outras, segundo o capricho de cada linha independente de atualização. Grosso modo, a relação entre a individuação do vivo e a individuação da obra de arte pode ser avaliada tanto por suas divergências quanto por suas convergências do ponto de vista de sua constituição, de seu valor estético e de sua perpetuação. Sabe-se que há uma só corrente vital que percorre todo plano de organização desprendendo tendências criadoras lançadas em certas direções, mas que aprofundam caminhos a seu próprio capricho à medida que se diferenciam em composição com a matéria. Se houvesse um fim para a força criadora do tempo, se pudéssemos reunir absolutamente todos os seus desdobramentos atuais, passados e por vir, poderíamos deslumbrar não só a riqueza, como a incrível simplicidade do elã vital. Há, portanto, uma comunhão de impulso. Não obstante há uma primeira particularidade que distancia o vivo da arte que é a possibilidade do primeiro persistir na existência sem

¹¹⁷ BERGSON, *Evolução criadora*, p. 280.

forçosamente afirmá-la enquanto que o próprio da atividade artística é a potência proliferante dessa afirmação. Afinal, lutar pela sobrevivência não é sinônimo de expressão vital, uma vez que toda invenção, toda estratégia, capaz de submeter o corpo a tal ou qual funcionamento, embora encontrem sua vontade na franja de elã que nunca o abandona por completo, tem por fim uma acomodação que é incompatível com a vida em si. Seria inteiramente outro o caso se nos voltássemos para a perspectiva do próprio impulso, que nada possui de negatividade e que é totalmente indiferente a tudo aquilo que desliza de suas mãos. É como o sorriso inocente da menina na cena final de *La Dolce Vita*, de Fellini: quando o personagem de Mastroiani, um jornalista de celebridades capturado pelo mundo fútil que o cerca, não consegue mais entender o apelo à brincadeira da criança, acaba por acenar um adeus cheio de impotência e resignação, para o qual a menina devolve o mesmo singelo sorriso. Dirige-o com a mesma inocência, por fim, para própria câmera, explicitando que a vida sempre triunfará, a despeito dos indivíduos vivos que a perdem de vista. Segue-se que, no caso de um transbordamento de vitalidade, não se pode abstrair uma forma de seu movimento constituinte - artifício de isolamento que só funciona à título de crença para suas manifestações individuais. Eis que um vício organicamente planejado nos dificulta a apreensão da arte como sendo um movimento inesgotável, o qual secreta o artista como um derivado. Não existe poeta isolado de sua poesia, criado por ela. Assim, qualquer explicação genética para o artista fundada em razões individuais, psicológicas, sociais ou históricas será definitivamente excluída pelo fato de deixarem escapar a natureza metafísica da atividade artística. A rigor, é exatamente no ponto mais elevado de sua despersonalização, extração de grupos, desvio de comportamentos organizados que se encontra sua discernibilidade mais intensa, que se torna visível sua inclinação, nuance, tendência, diferença interna. É apenas no ato que torna indivisível obra e artista que se poderia, com efeito, designá-lo com esse substantivo. A obra é o excesso canalizado pelo artista, ao mesmo tempo em que ele é reinventado por ela.

Entretanto, não se negligencia que determinações atuais indiquem de fato maior ou menor constrangimento às forças tensionadas que querem se estender materialmente, consistindo evidentemente em influências reais, embora, na verdade, quase negativas. Por isso, não integram nenhuma importância no que concerne o valor positivo que buscamos no ato. Por outro lado, concedemos que tais determinações atuais possam igualmente esboçar máscaras aproveitáveis, da mesma maneira como a vida nos seus primórdios teve de se submeter aos hábitos da matéria bruta e nascer à força de humildade e insinuação, sendo nada mais que uma massa quase indiferenciada, até que pudesse enfim assumir controle e mudar a direção do movimento. Porém, insinuar-se na máscara não é o mesmo que se adaptar

passivamente à formas preexistentes que atuariam como moldes preenchíveis. Nesse processo todo, deslumbra-se uma autonomia dos meios, que se tornam expressivos e participam da solidificação da nuance que se impôs, cuja modificação qualitativa dependerá de seu desdobramento corporal. A partir dessa perspectiva, o artista, bem como seu material, são compreendidos como instrumentos *ativos* – ao mesmo tempo em que são elementos e veículos de um esforço criador que os precede, os constitui e os modifica interiormente sem parar, são igualmente agentes diferenciadores ao confundirem-se nesse movimento. É preciso, contudo, sempre retornar ao impulso que produz esse jorramento de vitalidade, compreendendo que ele não está separado de sua materialização em séries heterogêneas, incessantemente bifurcadas entre vivos e não-vivos. Dessa maneira, retiramos a criação da exclusividade de uma forma específica concentrada no homem, bem como excluimos a pretensa universalidade da arte em favor da virtualidade, que é antes prenhe de diferenças puras do que uma máquina lógica viciada em produzir artificiosas semelhanças com o mundo estabelecido. *É porque as tendências vitais se interpenetram no virtual, conservando suas nuances próprias, que a vida encontra ressonâncias e continuidades. É a interpenetração de diferentes tendências no seio de uma mesma corrente que mantém junto o uno e o múltiplo, a singularidade de cada coisa e seu processo de diferenciação.*

[...] o elã original é um elã comum e, quanto mais para trás voltarmos, mais as tendências diversas aparecem como complementares umas às outras. Do mesmo modo, o vento que irrompe numa encruzilhada divide-se em correntes de ar divergentes, que são todas apenas um único e mesmo sopro. [...] a harmonia se encontra antes atrás do que na frente. Prende-se a uma identidade de impulsão e não a uma aspiração comum. **É em vão que se gostaria de atribuir à vida um objetivo, no sentido humano da palavra.** Falar em objetivo é pensar em um modelo preexistente ao qual falta apenas realizar-se. É, portanto, supor, no fundo, que tudo está dado.¹¹⁸

Com efeito, compreende-se que a arte é uma expressão do tempo capaz de passar pelo homem na exata medida em que este supera intuitivamente sua condição humana e suas faculdades específicas, criando em compasso com o andamento da natureza, em maior ou menor velocidade, atravessando labirintos, desertos ou deslizando riacho abaixo. É preciso sempre contornar obstáculos, habitando-os. Como diz Bergson, a estrada que leva à cidade por força tem que subir as encostas, descer, adaptar-se aos acidentes de terreno, mas os acidentes não são causa da estrada, nem tampouco lhe imprimiram a direção. Fornecem-lhe a

¹¹⁸ BERGSON. A evolução criadora, p. 55 e 56.

cada instante o indispensável, o próprio solo sobre o qual se assenta: mas o sentido mesmo transborda seus elementos supostamente isoláveis.

Em suma, para se investigar como se opera a *individuação artística*, é preciso problematizar as relações entre alma e corpo, liberdade e necessidade, diferença e repetição, intuição e hábito (inteligente ou motor), consciência restrita e consciência vital, as quais são capazes de aprofundar a questão da liberdade criadora propriamente artística, na medida em que esta implica ação não-orgânica, até mesmo inumana, e, portanto, ultrapassa utilidades pessoais ou sociais. Sobretudo, envolve uma *intuição*, para além dos intermediários impostos pelas faculdades estabelecidas, que permite uma abertura pela qual o sujeito individuado escapa de sua clausura rumo a um tipo de liberdade, cujo poder ele não detém, já que é possuído por ela e não o contrário. Uma nova relação com as coisas é instaurada, elevando-se ao estatuto de ser em contínua individuação, de tal forma que até mesmo o espaço é reinventado no processo ao invés de esquematizar a distribuição dos termos e sua conexão. Bastar-nos-ia compreender como se dá o encontro entre tal disposição singular do espírito e a força da diferença que se impõe ou, então, descobrir se estamos diante de um só e mesmo acontecimento. Em todo caso, é o movimento individante da natureza que ganha autonomia estética.

Que um esforço desse tipo não seja impossível já o mostra a existência, no homem, da faculdade estética ao lado da percepção normal. Nosso olho percebe os traços do ser vivo, mas justapostos uns aos outros e não organizados entre si. Escapa-lhe a intenção da vida, o movimento simples que corre através das linhas, que as liga umas às outras e lhes dá significação. É essa intenção que o artista visa recuperar, recolocando-se no interior do objeto por uma espécie de simpatia, desfazendo, por um esforço de intuição, a barreira que o espaço interpõe entre ele e o modelo.¹¹⁹

Segundo Bergson, a arte permite um reencontro intuitivo com a realidade em si. Sabe-se que a atividade artística é naturalmente desprovida da fragmentação que as nossas necessidades orgânicas impõem aos nossos sentidos e à nossa inteligência. Entretanto, embora nos permita efetivamente ultrapassar a percepção habitual, ampliando-a para além dos limites individuais, seria errôneo afirmar um desvelamento em direção a uma dada natureza primordial. Pelo contrário, sendo a realidade um movimento qualitativo que antecede a constituição das formas, alcançá-la é o mesmo que coincidir com seu princípio dinâmico e tornar-se igualmente criador. Nesse sentido, a arte, longe de ser, por um lado, um acessório e, por outro, uma transcendência, consiste no prolongamento da diferenciação do tempo que, por sua vez, é essência da vida.

¹¹⁹ BERGSON. A evolução criadora, p. 192.

Quer seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objeto senão descartar os símbolos praticamente úteis, as generalidades convencionalmente e socialmente aceitas, enfim, tudo aquilo que nos mascara a realidade, para nos colocar face a face com ela.¹²⁰

Para compreender em que medida afirmamos que a vida expressa na arte é maior do que o vivido ou o vivível, comecemos por percorrer a concepção bergsoniana de *evolução* para saber se a vida se resolve absolutamente na existência. Afinal, não é de forma alguma evidente que a realidade esteja em fatos assimiláveis e não em consistências imperceptíveis. Nunca uma soma de vestígios reconstituirá o movimento em sua passagem. A apreensão da diferença na obra de Bergson é inteiramente afirmativa, distinguindo-a da noção darwinista, pela qual variações ao acaso se efetuam e, em seguida, sofrem seleção indireta das circunstâncias exteriores. Longe disso, Bergson coloca o indivíduo vivo, constituído, como um produto alienado de seu movimento constituinte, ou seja, a vida caracteriza-se antes pelo seu progresso diferenciante do que pela tendência a girar em torno de si mesmo e perpetuar sua condição habitual. Todo despedaçamento da vida em objetos é, a rigor, uma parada do movimento, mas pode eventualmente se tornar uma ponte. Tal lógica bergsoniana da vida inverte o valor da novidade tal como o darwinismo o toma, uma vez que a criação protagoniza o espetáculo da natureza, deixando as espécies e os indivíduos como acidentes que só se perpetuam a contragosto. Essa inclinação à repetição cíclica é problemática se apontar para uma resignação e um abandono do movimento avante, mas se resolve caso se contribua para a consolidação da variedade instaurada. Deve-se, portanto, modificar a perspectiva: ao invés de justificar a invariabilidade das formas pela transmissão hereditária de características, colocar a própria hereditariedade em função de outra razão, por sua vez voltada para a diferença. Sendo assim, a ligação entre gerações constituiria o amadurecimento de uma novidade, já que a natureza não pensa em termos de indivíduos.

Mas a vida só pode progredir por intermédio dos vivos, que são seus depositários. É preciso que milhares e milhares deles, aproximadamente semelhantes, se repitam uns aos outros no espaço e no tempo para que cresça e madure a novidade que elaboram [...] A hereditariedade não transmite apenas as características; transmite também o *elã* em virtude do qual as características se modificam, e esse *elã* é a própria vitalidade. É por isso que dizemos que a repetição que serve de base às nossas generalizações é essencial na ordem física, acidental na ordem vital.¹²¹

¹²⁰ BERGSON. *Le rire*, p. 462 (tradução nossa).

¹²¹ BERGSON. *A evolução criadora*, p. 251.

De qualquer maneira, tem-se que vida e sobrevivência são movimentos essencialmente opostos e caminham efetivamente em direção contrária, mesmo quando coexistem problemáticamente: enquanto a vida é continuidade criadora, que pode inclusive sacrificar a existência, a sobrevivência é a tendência a permanecer em mesmo estado. Enfim, enquanto a sobrevivência requer faculdades estritamente voltadas para a ação sensório-motora e a comunicação, a vida tomada em seu sentido mais amplo é pura potência expressiva. Nesse nível, remetemo-nos tanto à diferenciação no plano biológico¹²² quanto àquilo que podemos atribuir aos artistas quando criam. Ora, a realidade, cujo tecido é o próprio tempo, inclui necessariamente expressões vitais que se furtam à atualização em formas biológicas, como se manifesta claramente na obra de arte. Reiteramos que, em virtude disso, não é raro ver Bergson explicar o processo de diferenciação, bem como seus efeitos na evolução, por meio de exemplos no campo das artes. Não são, contudo, meras ilustrações, e sim maneiras diversificadas que a vida encontra para responder ao problema da relação entre o espírito e a matéria. É forçoso que, se voltarmos ao domínio estrito da evolução biológica, acabaremos descobrindo que a diferenciação pode dar-se também de modo diverso até no interior do plano dos vivos: sentidos absolutamente novos são redistribuídos incessantemente, sobrecodificando os modos existentes e atribuindo transformações incorpóreas, ainda que a organização material não seja “bem sucedida” ou completada ao longo do processo, ou seja, mesmo que sua consistência não necessariamente alcance uma formalização qualquer ou se fixe numa existência. Em contrapartida, é fato que o insucesso costuma ser regra e, assim, muito do que se tem no impulso de criação se perde pelo caminho ou passa a seguir seus próprios caprichos, quiçá buscando as mais fáceis acomodações. Em todo caso, ainda que não surja toda uma população nova a cada diferenciação, o universo tem a possibilidade de experimentar desvios espirituais incessantemente, já que o desvio é princípio livre que age continuamente na evolução, impedindo que ela seja uma trajetória unicamente biológica e, antes, se instaure propriamente como multiplicidade livremente qualitativa. Quando isso acontece, pode-se provocar algum grau de reorganização na matéria, embora não seja necessário implicar, nem mesmo secundariamente, certa funcionalidade no campo orgânico.¹²³ Evidencia-se, além de tudo, que a função orgânica do corpo nunca foi objetivo ou finalidade do desdobramento vital, apesar de aparecer aos nossos olhos como fato, cuja

¹²² Bergson espera que um dia a palavra “biologia” tome um sentido mais amplo, para além dos organismos vivos particulares, atingindo a Vida nela mesma, por suas tendências.

¹²³ Não é à toa que Deleuze cria, por exemplo, o conceito de corpo-sem-órgãos e o conceito de ritornelo.

realidade impede de direito qualquer preeminência entre estrutura e ordem, forma e função, conteúdo e expressão. Há também a hipótese colocada na Evolução Criadora, a qual adotamos, que vai ainda um pouco mais além: os hábitos orgânicos, quando lançados à si mesmos, dão piruetas intermináveis sem sair do lugar, porém, quando aparecem no meio do caminho do elã, são trampolins para outros direcionamentos vitais.

Surpreendemo-nos frequentemente com novidades no plano natural, incapazes de serem pensadas por antecipação, criações inúteis para um suposto progresso em direção a uma complexidade viva cada vez maior. A realidade mais concreta concebida por Bergson é dotada de pura espontaneidade criadora e não obedece a planos. Procede mais precisamente por *involuções*, como diria Deleuze, ou o que Bergson designa simplesmente como *evolução criadora*, cuja modalidade serial de forma alguma admite linearidade em seu percurso. A rigor, tal funcionamento da natureza se prolonga na arte: esta nunca poderia ser considerada apenas uma metáfora. Seu sentido absolutamente novo dura enquanto consiste, consiste enquanto dura. “Existir ou não” deixa de ser um problema. Segue-se que toda fixação em hábitos não decorre diretamente da força criadora que empurra adiante a diferenciação, mas por uma espécie de hipnose sobre a própria diferença constituída, que há de ser contemplada por si mesmo, pelo próprio corpo, que repete a composição já feita e luta por sua subsistência até o ponto de esquecer-se da vitalidade que o impulsionou desde o princípio (quer isso aconteça para permitir outras ordens de experimentação para além da sua própria, tornando-se um meio; quer por falta de razões, mecanicamente). Contemplar, aqui, é encontrar-se internamente com a individuação única que é reencenada e se diferencia pela repetição, isto é, não envolve uma emoção inteiramente nova como acontece na criação pura, mas, nas palavras de Bergson, “as mesmas notas e harmonia se apresentam sob um timbre especial, como que tocadas por um outro instrumento”. Eis que se explicita mais uma vez que a constituição dos sistemas regulares que denominamos *organismos*, juntamente com toda sua funcionalidade e estabilidade, aparece como dado apenas secundariamente ao engendrar-se um imenso palco de pantomimas em torno das novidades uma vez criadas. Rastros de luz que caem dos fogos de artifício... Age-se esteticamente antes de determinar-se organicamente. Insinua-se até mesmo que na origem de toda percepção ordinária haja uma contemplação¹²⁴. Grosso modo, afirma-se que na natureza são em número limitado os estados de alma causados pelas coisas de forma pré-configurada. Reconhecemos aqueles que são feitos para incitar ações que respondem a necessidades. Os outros, ao contrário, podem ser plenamente considerados como

¹²⁴ (Les deux sources pg.1010)

invenções, “comparáveis às do músico”¹²⁵. A montanha pôde, ao longo do tempo, comunicar aos que a contemplavam sentimentos *comparáveis a sensações* e que lhe foram aderentes. Produz-se, afinal, o que se designa como *simpatia*, isto é, um agenciamento, cuja natureza é afetiva. A partir de então, o timbre totalmente novo se torna *o nosso* e eis que uma percepção é determinada. Todo esse processo envolve sem dúvida múltiplos níveis de duração, pelos quais saímos, confundindo-nos com a paisagem, e, depois, retornamos a nós mesmos, já transformados.¹²⁶ Parece-nos indubitável, desse modo, que a coexistência inevitável de tais tons de vida mental acabe, enfim, por subjetivar e reduzir-se eventualmente a conjuntos de ideias, mesmo que tal processo de subjetivação nunca se complete verdadeiramente e se renove a cada momento (seja para desviar de si mesmo, seja para se perpetuar no movimento, afirmando-o continuamente).

[...] uma definição perfeita só se aplica a uma realidade já feita; ora, as propriedades vitais não estão nunca inteiramente realizadas, mas sempre em processo de realização; são menos estados que tendências.¹²⁷

Ora, o sujeito nunca poderia ser o ponto de partida para a criação (ou para a avaliação) da arte, uma vez que não o é nem dele próprio. O pensamento começa na inocência das flutuações mais livres, onde o sujeito só aparece se consolidando como efeito de alguma força que estava à procura de estabilidade. A arte, por sua vez, também atinge esse ponto no infinito anterior a qualquer determinação no espírito, de tal modo que, a princípio, produz uma zona de indiscernibilidade entre “sujeito” e “objeto”, e, em seguida, intervém no processo de subjetivação tanto daquele contempla, quanto daquele que a faz. Porém, nunca poderíamos atribuir-lhe estritamente a função de subjetivar em virtude de a arte ser pura vontade expressiva e, também, porque toda tendência à cristalização em “formas” acontece com ela, mas a despeito dela. O que acontece tanto na criação quanto no encontro com uma obra é, na verdade, primeiramente o que poderíamos chamar de *contágio*: um movimento cuja força atraente carrega pelo caminho todos aqueles que possuem alguma disposição a afetar-se por ele. Esse afeto ultrapassa qualquer estado subjetivo, supera os limites da condição humana, permite uma coincidência com a própria paisagem criadora. É um movimento impessoal e metafísico.

¹²⁵ Duas fontes

¹²⁶ Nunca voltamos a um ponto qualquer do passado, já que a irreversibilidade do tempo (que implica nossa duração particular) é absoluta.

¹²⁷ BERGSON. A evolução criadora, p. 14.

Que a música exprima a alegria, a tristeza, a piedade, a simpatia; somos a cada instante aquilo que ela exprime. Não somente nós, mas muitos outros, mas também todos os outros. Quando a música chora, é a humanidade, a natureza inteira que chora com ela. Na verdade, ela não introduz tais sentimentos em nós. Antes, somos nós que somos introduzidos neles, como transeuntes que fossem empurrados para dentro uma dança.¹²⁸

Doravante, não se pode mais falar em *artista*, como se ele fosse um ser especialmente genial, dotado de certas características subjetivas que o leva ao milagre da criação. Ao invés de se fazer alusão ao indivíduo e suas impressões tipicamente subjetivas ou lembranças particulares que se esquivam do geral, dever-se-ia, antes, evocar a individuação, processo que realiza a conversão de força naturalmente virtual (tendência qualitativa pura) em sensação (constituição extensiva e única). Sem dúvida, a individualidade do artista não é absolutamente inoperante em todo esse processo, basta avaliar como ela integra a obra e assume um sentido material propriamente expressivo ao invés de causal. Pode, inclusive, passar da condição de simples contingência à matéria-prima necessária, uma vez que, ao ser introduzido na obra, assume uma parte na engrenagem da vibração, ainda que tenha sido dispensável no início e facilmente substituível. Vale lembrar que a individualidade já é fruto de uma imensa coletividade de forças: em composição com as sinuosidades materiais e as tendências virtuais em jogo, determinarão a singularidade da novidade colocada no mundo, não sendo, desse modo, um resultado geral indiferenciado que se deve esperar de uma ação impessoal. Mas o que há de individualidade numa obra de arte é um conjunto de contingências presentes que, como no lançar de dados, é resultado que se torna fatalmente necessário, ao passo que a necessidade da criação, que age metafisicamente no sujeito que devém artista e se compõe com esse conjunto, é coisa de outra natureza. *Além disso, é importante ressaltar que o que o faz artista é mais uma tendência virtual do que uma propriedade atual; é um poder de tensão do espírito e não um dado ou estado subjetivo.* Sua inclinação artística certamente não é ensinada ou geneticamente herdada, mas reside numa potência seletiva única e insubstituível, que permite a convergência de certas forças e não outras, a conversão de algumas virtualidades em bases energéticas que resultam na exigência de uma criação determinada. A pessoa está presente em sua integralidade ao mesmo tempo em que se ausenta de si: concentra-se a totalidade de sua existência para uma ação que não a visa como fim. Portanto, podemos ainda dizer *artista*, sem com isso humanizar a criação.

É evidente que, dependendo da tensão da duração, obtém-se esse ou aquele efeito subjetivo, mas se deve sempre remetê-lo a essa ou aquela quantidade de ação não-subjetiva que o antecede (não sucessivamente, mas qualitativamente em sua duração). Cada duração é a

128 BERGSON, Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1008 (tradução nossa)

medida de seu próprio poder de agir, responsável pela variedade de atividade livre e criadora que pode inserir no mundo. Segundo Bergson, a maior soma de liberdade que pode se inserir nos acontecimentos é proporcional à maior porção de passado que couber no presente de uma duração. Quanto maior o intervalo ou quanto mais longe for a apreensão da memória dentro de uma pequena sucessão, maior será a massa capaz de lançar no futuro para pressionar contra as eventualidades que se preparam. “[...] sua ação, como uma flecha, dispara para a frente com tanto mais força, quanto mais retesada para trás era sua representação.”¹²⁹ Essa memória, à medida que ultrapassa os circuitos mais imediatos, pode abarcar uma tensão entre consciência, pensamento e sensações que conduza a uma atenção que escapa ao presente. Esse modo de contração ou maneira de durar dá ao ser uma capacidade de resistir tanto ao seu confinamento no tempo cronológico quanto à sua limitação no espaço que ocupa. Nesse caso, não é o mesmo que presenciamos na livre escolha da atividade tipicamente voluntária. Ultrapassa-se inclusive a redução do espírito ao Eu, indo muito além dos singelos transbordamentos permitidos pelos artifícios da percepção e de suas lembranças pessoais, que já nos conduziam para além dos contornos do nosso corpo ao ouvirmos os sons vindos de trás do monte, nos elevando com os olhos às estrelas, nos dirigindo a épocas queridas por essência irredutíveis. Porém, eis que aquela tensão determinada, que transborda razões mecânicas vindas do exterior e a riqueza dos incalculáveis fatos rememorados, vem especialmente acompanhada pela criação do novo. O grau de variação e variabilidade é extremo e implica uma tensão do corpo e da memória utilizada para colocar a novidade radical no espaço por meio de movimentos imprevistos. Mas, o movimento não se detém aí, cria em alguma medida o novo no interior de si simultaneamente, já que esse tipo de ação reage sobre aquele que a realizou por uma modificação inevitável em sua substância.

A criação sempre ultrapassa o *sujeito que quer criar*, uma vez que é, antes, diferenciação metafísica e não um produto do livre-arbítrio. Assim, o artista é capaz de se surpreender com a própria obra depois de realizada, quando sua intuição fugaz o abandonou e ele volta a mediatizar o movimento, a duração, a qualidade ou tendência expressiva que havia se apresentado diretamente. Se é verdade que um modelo é capaz de justificar uma intenção artística, a distância entre isso e o gesto criador é tão incomensurável que o que se passa nunca seria reduzível a uma representação, resultado de uma percepção qualquer, pois é de outra natureza. A obra de arte é novidade radical, essencialmente imprevisível. Aquele homem determinado que se crê criador, foi apenas veículo e matéria do ato criador. Nesse

¹²⁹ BERGSON. A consciência e a vida, pg 15.

caso o ato é sempre maior que o agente e o determina. Sendo assim, o próprio artista está sujeito a modificar-se com a força com que a sua própria obra o afeta atualmente.

O retrato acabado explica-se pela fisionomia do modelo, pelas cores esparsas na paleta, pela natureza do artista; mas, mesmo com o conhecimento daquilo que o explica, ninguém, nem mesmo o artista, poderia ter previsto exatamente o que seria o retrato, pois predizê-lo teria sido produzi-lo antes que fosse produzido, hipótese absurda que se destrói a si mesma. [...] E, assim como **o talento do pintor se forma ou se deforma, em todo caso se modifica, pela própria influência das obras que produz**, assim também cada um de nossos estados, ao mesmo tempo que sai de nós, modifica nossa pessoa, sendo a forma nova que acabamos de nos dar. Tem-se portanto razão em dizer que o que fazemos depende daquilo que somos; mas deve-se acrescentar que, em certa medida, somos o que fazemos e que nos criamos continuamente a nós mesmos. (grifo nosso)¹³⁰

2.6. O emprego do termo individuação.

Bergson transforma a vida numa metafísica imanente, necessariamente criadora. Segue-se daí que a arte recusa todo princípio transcendente, mas sem com isso reduzir-se a uma combinação fortuita de elementos. Percorrendo o processo pelo qual a natureza de toda diferença devém uma natureza viva, a biologia oferece os meios para compreender o movimento metafísico de diferenciação em direção ao novo. A evolução aponta para a criação de formas vivas imprevisíveis e necessariamente efêmeras, em si mesmas lugares de passagem desse movimento que as precede, as constitui e, em parte, as abandona (ainda que haja espaço para reconquistá-lo). Diz-se que entre as manifestações particulares de vida e a vida em geral, há uma irremediável diferença de ritmo; porém também de sentido, podemos acrescentar, já que são radicalmente opostas, sem se anularem do ponto de vista de seus direcionamentos. A vida em si aparece como um aspecto expressivo do tempo e este sua qualificação imanente. A propósito, o tempo não é somente afirmação de diferença, é precisamente inesgotável ação diferenciante, que o torna aberto ao porvir. É a diferença pura que, ao se desenrolar, conserva-se e se incha cada vez mais à medida que avança. Implica, assim, tantas tensões e distensões que, dentre múltiplas composições, é capaz de fazer coexistir matéria e espírito, jorrando novidades na vida e inventando mundos indefinidamente. Trata-se, afinal, da substância mesma de todas as coisas, impedindo homogeneização ou um estado final de equilíbrio, onde tudo se fixaria. Pelo contrário, compreende-se que toda ordem emerge de um campo virtual de instabilidades, onde tendências entrelaçadas crescem até o ponto de se dissociarem umas das outras, cuja separação é inventiva e capaz de consolidar sua consistência - antes apenas vislumbrada - por meios independentes e autônomos. Porém, o

¹³⁰ (EC pg. 7)

fato de assumir uma fase aparentemente estável não é o mesmo que separá-la de uma vez por todas do fundo imaterial que a produziu. Toda produção (ordenada ao compor-se com a matéria) continua a conviver com sua tendência metafísica, mesmo que feche os olhos para essa verdade. Assim, o processo que designamos por individuação tem, em Bergson, o sentido que vai do virtual ao atual e que compreende, igualmente, o virtual no atual que se desdobra. Mas, para ser preciso, o emprego estrito da palavra *individuação* na obra bergsoniana privilegia o movimento de atualização sintetizado no elã criador, ou quando o íntimo encontro com a duração resulta numa necessidade de exteriorizá-la em virtude de sua força inatural expansiva – a um só tempo, excessiva e impotente enquanto tal – determinando-se, também, em função da bifurcação divergente tipicamente material que implica. Refere-se, portanto, à produção singular de uma ordem atual (resolvida na justaposição articulada de seus elementos), sabida enquanto fase de um processo que só se completa realmente na tendência a se recolher numa unidade simples, virtual. Aparece na encruzilhada entre dois tipos de multiplicidades, uma de ordem puramente metafísica, outra de ordem extensiva, cada qual forçando explosões, dissociações e associações, segundo suas próprias leis.

Se, em seu contato com a matéria, a vida é comparável à uma impulsão ou a um elã, considerada em si mesma, ela é uma imensidão de virtualidade, uma sobreposição mútua de milhares de tendências que, não obstante, só serão milhares quando exteriorizadas umas em relação às outras, isto é, quando se especializarem. O contato com a matéria decide por resta dissociação. A matéria divide efetivamente o que só era virtualmente múltiplo e, nesse sentido, a *individuação* é, em parte, obra da matéria e, em parte, o efeito do que a vida carrega em si. É assim que de um sentimento poético, se explicitando em estrofes distintas, em versos distintos, em palavras distintas, pode-se dizer que ele continha esta multiplicidade de elementos individuados e que, no entanto, foi a materialidade da linguagem que a criou. [...] Mas, através das palavras, dos versos, das estrofes, corre uma inspiração simples que é o todo do poema. Assim, entre esses indivíduos dissociados a vida ainda circula: [...] como se a unidade múltipla da vida, lançada no sentido da multiplicidade, fizesse o máximo de esforço para se retrair sobre si mesma.(grifo nosso)¹³¹

É verdade que o termo *individuação* ainda não tem em sua filosofia todo peso de um conceito, já que a própria definição de duração (que encerra seu crescimento individuante) dá conta dessa realização vital. Bergson faz até mesmo um uso diletante do termo na Evolução Criadora (se bem que indefectível), o que não nos priva de coerência ao reativá-lo segundo a potência conceitual desdobrada por Deleuze, passando por Simondon. Então, fazemo-lo ao mesmo tempo guardando adequação ao sentido bergsoniano e o lançando adiante por meio das ressonâncias inquestionáveis que compartilha com o conceito criado pelos outros filósofos. Aliás, o decurso do pensamento não deve ter um antes e um depois, não deve se confundir com a história das ideias, de tal forma que, ao afirmar no passado a pertinência de

¹³¹ BERGSON, L'évolution Créatrice, p. 687 (tradução nossa).

uma conceptualização futura, também se contribui para alguma elucidação – pretérita ou por vir.

Mas, com efeito, seria a individuação desdobramento ou desmembramento da diferença? Ambos, uma vez que a diferenciação encerra essas duas fases em seu próprio jorro. Explicam-se, por meio do esquema de atualização do virtual, desde ontogêneses embrionárias até o procedimento artístico: ato de organização que vai do centro à periferia, podendo, sem dúvida, retornar ao seio da corrente vital. No caso do vivo, isso só viria a acontecer por acidente; no caso da obra de arte, é seu modo de agir por essência. Não obstante, a originalidade de Bergson está em tratar a individuação biológica e a individuação artística como efeitos de um mesmo impulso, puramente estético, que, por um lado, dá à arte uma vitalidade muito própria, dotada de impessoalidade e não-organicidade, por outro, oferece à ciência a oportunidade de pensar a vida e o universo pela perspectiva da sua intrínseca mutabilidade ao invés de partir dos estados de coisa. Dessa forma, vê-se que os produtos do tempo não se limitam a constituição de organismos ou composições estéticas, mas alcança todos os níveis materiais, muito embora seu poder de penetração e proliferação se enfraqueça conforme a solidez deles. Devemos, nesse sentido, compreender que a constituição sensível da realidade se dá por meio de um processo simples: “uma ação que se faz por meio de uma ação do mesmo gênero que se desfaz, algo assim como o caminho que se abre ao último rojão de alguns fogos de artifício em meio aos restos cadentes dos rojões extintos”¹³². Esses restos cadentes concentram ao mesmo tempo dois movimentos, de ascensão e queda, quando o ímpeto explosivo ganhou maior visibilidade e esboçou algum fenômeno físico, químico, vital ou psíquico. Mas a realidade não tem uma origem sensível, não ganha esse estatuto senão por obra do desenrolar de seus labirintos intrínsecos, cuja saída força sua projeção no espaço, exteriorizando o máximo possível sua diferença, que combina as resistências da matéria com a dissociação das virtualidades divergentes. Ora, é no plano do virtual em que consiste a realidade, trata-se do próprio ser e não de um modo do ser, cuja extremidade se insere no presente por meio de um movimento de atualização. Não se deve esquecer que duas tendências puras – materialidade e duração – se conjugam no misto e, sobretudo, que a gênese da matéria é o movimento de distensão da duração pura.

Se o sensível resolve-se em forças insensíveis, isso significa que o processo de individuação faz brotar imagens, sem que estas se confundam com duplicações de formas ideais, sem que caibam necessariamente em mentalidades, sem que se isolem completamente

132 BERGSON. *Evolução criadora*, p.

umas das outras, sem que se distingam essencialmente do princípio que as coloca em movimento. Individuação não significa, portanto, a razão pela qual algo se torna um indivíduo, nem a busca de estabilidade em meio às inconstâncias externas, o que elaboraria um sistema relativamente independente das circunstâncias que o rodeia (Isso é, na verdade, uma etapa tardia do processo de individuação e não sua definição). Tampouco remete ao que faz com que um ser se destaque de sua classe ou de seu gênero. *Seria, antes, o duplo movimento de diferenciação que lança uma tendência para além de si e, em seguida, assume ativamente um corpo extensivo pelo gesto criador que se desfaz, penetrando-se no conjunto de imagens situado a “meio caminho entre a coisa e a representação”.* Contração e distensão tornadas um movimento indivisível - algo evidentemente inconcebível para o funcionamento intelectual humano - mas que garante que as etapas da individuação possam coexistir, sem precisar se suceder segundo o modelo do espaço. Tendência quantificada ou matéria qualificada? Seguramente, do ponto de vista do procedimento não-linear, ambos expressam suas aptidões, capturas e composições a um só tempo, revelando tanto as potências da matéria e a impotência da tendência de se fazer presente por si só, quanto o relaxamento da matéria e a excessiva vitalidade da tendência. Princípio positivo e imanente, a individuação não é acidental, nem sequer pura essência: pertence ao desenvolvimento vital da duração, que implica dotar sua realidade de existência, de expressão. Não é o intervalo entre formas, a individuação é mais do que seus produtos, o que faz com que o universo não seja caracterizado pelas coisas, entes ou objetos identificáveis, mas pelo processo contínuo que encerra suas durações. *O estático não passa de um caso particular do dinâmico.*

Lembremos que o movimento de diferenciação é a própria expressão de vitalidade que impede que sua atualização seja uma cópia de um modelo precedente possível. Quando um possível se torna real, ele participa de uma relação de limitação e semelhança. Em compensação, quando o virtual se atualiza, suas regras são a diferença e a dissociação, não se assemelhando ao atual que ele encarna. Contudo, cada ramificação vital dá testemunho de sua totalidade subsistente e do elã que a gerou, traz uma nebulosidade que testemunha sua origem indivisa em forma de virtualidade. A virtualidade sempre transborda sua tradução motriz ou suas linhas de fato, mas só se faz sentir como uma intensidade uma vez inserida na matéria. O triunfo da individuação é precisamente a *interseção*, muito embora tenha sua raiz na distribuição dissociativa do real, em sua pluralidade de esforços e direções. A individuação revela, enfim, que não são indivíduos que produzem mundos, mas mundos envolvidos, enrolados em si mesmos que excretam, que desdobram indivíduos. Os espíritos são, antes de tudo, princípios individuates – não se confundem com o sujeito que tende a surgir como

centro: coloca-se de saída na ampla paisagem da memória e só aos poucos ela se limita para assumir contornos nítidos, para inserir algum grau de atividade no universo. O espírito devém sujeito, escapando, por assim dizer, da pura imanência.

A rigor, a individuação propriamente artística explicita o problema filosófico acima colocado da diferenciação: apresenta em ato todas as suas etapas e, sobretudo, demonstra o caráter criador do seu desenvolvimento (sem encerrar negações ou oposições), bem como o caráter impessoal de sua diferença. Afinal, por concentrar grande soma de realidade vital, a arte não termina por fechar-se num sistema isolado, mas perpetua sua força para além de seu corpo composto, através daqueles que a experimentam e por seus efeitos indiretos, conferindo novas atribuições de sentido a todo meio circundante (sensível e mental), quiçá a gerações inteiras por vir. *É algo mais que um composto material ao mesmo tempo em que é algo distinto por natureza de um corpo vivo. Sua matéria equivale-se a uma força.* Sua individuação nunca se completa no corpo-objeto que sofre todo o processo em virtude da força contraente de sua tensão, que o torna agente de novas diferenciações. Sem dúvida, um acontecimento artístico não se alastra indistintamente; aliás, sua reputação no mais das vezes é construída numa base bastante estreita, direcionado a raros encontros, sendo a princípio motivo de escárnio e, no mínimo, desconcerto para a grande maioria. Sua vibração única se abre a seu próprio tempo em direção a acoplamentos que a levem para além de si mesma. Dificilmente a história conheceu artistas que se popularizaram legitimamente em vida. Pode ser que apenas lentamente sua arte produza ressonâncias e modifique os gostos, os quais serão capazes também de produzir ecos no entendimento e um tardio juízo favorável. Indivduar-se não é o mesmo que fechar-se, é uma exploração heterogênea de possíveis, que leva em conta um fundo indiferenciado que busca diferenciar-se, mas também se relaciona com outras séries de individuações distintas em curso, que formam uma rede afetiva— a conquista da visibilidade pela luz, problemáticas vegetais, suspensões físicas, processos psíquicos, etc. A difusão de sua vitalidade participa, portanto, de todas essas dimensões sem se privar da propulsão singular que carrega todas as potencialidades cruzadas em sua própria direção.

Uma obra genial, que começa por desconcertar, poderá criar aos poucos, somente pela sua presença, uma concepção de arte e uma atmosfera artística qui permitirão sua compreensão. Então, ela se tornará retrospectivamente genial, caso contrário, ela teria permanecido o que era no começo, simplesmente desconcertante. [...] o sucesso, se acaba acontecendo à obra que antes apenas havia chocado, se deve a uma transformação do gosto público, operada pela própria obra. **Esta foi, portanto, ao mesmo tempo força e matéria;** ela imprimiu um elã que o artista havia comunicado ou, antes, o elã mesmo do artista, indivisível e presente na obra. (grifo nosso)¹³³

¹³³ BERGSON, Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1038 (tradução nossa).

3 Liberdade criadora e ação voluntária

*A criação de um mundo é um ato livre e a vida, no interior do mundo material, participa dessa liberdade.*¹³⁴

3.1 O todo aberto e o lugar do organismo

O quadro geral da evolução cósmica parece nos indicar um caminho muito pouco comprometido com o objetivo da perfeição funcional imediata ou progresso orgânico rumo a um modo de conhecimento superior, mas empreende uma busca constante por uma maior capacidade prática de indeterminação de si pelos meios da ação cada vez mais precisa, ou cada vez mais molecular, e do intervalo (consciência ou pensamento) que ela supõe. Cabem nesse intervalo hesitações que se encaminham seguramente para algo distinto do dado, prenhe que é de efeitos imprevistos. Todavia, não se deve imaginar coisas que são criadas ou uma coisa que as cria, uma vez que o todo que avança numa evolução incontornável é pura ação, suas formas imprevistas não passam de desenhos esboçados em seu movimento. Não são novas coisas que se acrescentam às que já existem, é uma continuidade de jorro que adquire volume e vai criando espontaneamente no mesmo passo de seu progresso, prolongando-se na organização das formas vivas, variando desse modo as modalidades de ação criadora. Olhemos, portanto, ao todo aberto, desviando-se da complexidade e multidão quase infinita da análise do organismo, e todo mistério da criação se dissipará em nome da simplicidade da diferença. Podemos tomar até mesmo a ciência como companheira nessa empreitada. Aludimos ao que Bergson considera “a mais metafísica das leis da física”¹³⁵, a saber, o segundo princípio da termodinâmica, para apontar a direção na qual caminha o universo. Eis uma lei científica que estranhamente escapa das convenções e artifícios de medida em virtude de ser formulável até na ausência de grandezas, ainda que a física permaneça sempre no domínio da noção de *energia*, sempre atrelada à extensão, quando se põe a pensar em *força*. É, portanto, limitada em sua aplicação¹³⁶, mas seus apontamentos não são negligenciáveis. Segundo essa lei, as mudanças físicas têm a tendência de se degradar em calor e o próprio calor tende a se repartir de modo uniforme entre os corpos. Dessa forma, as mudanças visíveis e heterogêneas se diluem cada vez mais em mudanças invisíveis: a instabilidade à qual

¹³⁴ BERGSON. *Evolução criadora*, p.269.

¹³⁵ IDEM, p. 264

¹³⁶ Mesmo que não veja nas partículas extensas mais que reservatórios de energia.

devemos a riqueza e a variedade das mudanças que se realizam em nosso sistema solar cede o lugar para a estabilidade relativa de abalos elementares. “Como um homem que conservasse suas forças, mas as consagrasse cada vez menos a ações e acabasse por empregá-las inteiramente em fazer respirar seus pulmões e palpar seu coração.”¹³⁷ É certo que isso não quer dizer que se tem no pleno funcionamento do órgão ou na vibração estritamente material o objetivo do progresso evolutivo. Tal comparação aponta apenas para a compreensão de que a utilização da energia disponível não necessariamente é proporcional aos seus efeitos, sequer os explicam. Seria preciso remeter ao campo de indeterminação que antecede sua diferenciação e mistura material, que, enfim, a converte em energia utilizável, para apreender tanto sua gênese, quanto sua força (contudo, seu alcance nunca é apreensível, dado a imprevisibilidade de seus efeitos). Ora, por um lado, evidencia-se um construtivismo cada vez mais direcionado na organização vital, evitando dispersar-se em mudanças quase aleatórias que gastaria uma quantidade exagerada de energia; por outro, entrevê-se a busca da simplicidade e sua intrínseca radicalização da mutabilidade. *Em outros termos, ao invés de uma atualidade cada vez mais explícita do corpo, lança-se no campo da espiritualidade cada vez mais rica.* Isso perpassa o plano dos vivos quando a consciência distinta e bem localizada vai realmente na mesma direção de seu princípio, expandindo-se, malgrado toda visão retrospectiva forçada pelas determinações naturais. Encontra-se amplamente na vida tal plasticidade favorável, um estado de não-equilíbrio primordial que, não obstante, guarda ordens nascentes e se dedica ao seu desdobramento material como razão de ser. É, inclusive, assim mesmo que se define a vida em geral na filosofia de Bergson: inserção de liberdade na necessidade. Para isso, é imperativo fazer uma força ou corrente virtual de vida passar pela matéria por meio do acúmulo e uso de uma energia previamente disponível e, em seguida, converter energia em movimento.

De modo que a vida inteira, animal e vegetal, naquilo que tem de essencial, aparece como um esforço por acumular energia e por soltá-la depois em canais flexíveis, deformáveis, na extremidade dos quais realizará trabalhos infinitamente variados. Eis o que o elã vital, atravessando a matéria, gostaria de obter de um só golpe. Consegui-lo-ia, sem dúvida, caso sua potência fosse ilimitada ou caso alguma ajuda lhe pudesse vir de fora. Mas o elã é finito e foi dado de uma vez por todas. Não pode transpor todos os obstáculos. O movimento que imprime é ora desviado, ora dividido, sempre contrariado, e a evolução do mundo organizado não é mais que o desenrolar dessa luta.¹³⁸

¹³⁷ BERGSON. *Evolução criadora*, p. 264.

¹³⁸ IDEM, p.275.

Em tal laboratório tudo é rascunho e experimentação - o insucesso é a regra. Aliás, temos como fato que a vida na superfície do nosso planeta progride por intermédio dos vivos e vincula-se à matéria.

Na verdade, está cravada em um organismo que a submete às leis gerais da matéria inerte. **Mas tudo se passa como se fizesse todo o possível para libertar-se dessas leis.** Não tem o poder de inverter a direção das mudanças físicas, tal como o princípio de Carnot a determina. Pelo menos se comporta absolutamente como o faria uma força que, abandonada a si mesma, trabalhasse na direção inversa. Incapaz de deter a marcha das mudanças materiais, consegue no entanto retardá-la. (grifo nosso)¹³⁹

É como se o lugar do organismo fosse conduzir a vida ao emprego de explosivos cada vez mais poderosos segundo o uso canalizado da energia precedente, mesmo que seja para se empurrar para além da sua própria organização funcional. O organismo detém a dissipação aleatória da energia, suspendendo provisoriamente sua degradação, ao mesmo tempo em que a prolonga para um momento eficaz de explosão. É como um esforço para reerguer o peso que cai ou, no mínimo, retardar a queda. Mas não há mera cristalização supostamente passiva ao inverter o gesto: nesse movimento descendente subsiste ainda a liberdade do impulso virtual que se lança em direções múltiplas, sendo também intrínseca à criação de mundos essa aquisição de peso e atualidade. A matéria é o gesto criador que se desfaz. A vida é justamente a tensa comunicação entre matéria e espírito: realidade que se faz através daquela que se desfaz.

Consideramos até agora dois horizontes de criação distintos e solidários: a gênese da matéria em si e a organização da vida através da matéria. A matéria em si traduz-se normalmente por *materialidade*, termo que designa a tendência contrária à duração, cuja pureza existe apenas de direito. Consiste no movimento de relaxamento sem fim, que age sobre tudo o que existe e tudo o que consiste em forma de peso. Trata-se de um sentido do movimento temporal que exterioriza o máximo possível sua diferença, memória quase instantânea, que desacelera e nutre de um só golpe a criação de vida. A corrente de diferenciação que se lança através da matéria seria, quanto ao sentido de movimento, seu exato oposto – mas isso não significa que se neutralizam ou se anulam na sua operação conjunta. *Sabe-se que o elã da vida não é infinito ou absoluto: define-se exatamente pela exigência e intrínseco esforço de criação, a qual só pode se efetuar apossando-se da força que o contraria, isto é, a materialidade, introduzindo nela a maior soma possível de indeterminação.*

¹³⁹ BERGSON. Evolução criadora, p.267.

A vida é um movimento, a materialidade é o movimento inverso e cada um desses dois movimentos é simples, a matéria que forma um mundo sendo um fluxo indiviso, indivisa também sendo a vida que a atravessa, nela recortando seres vivos. Dessas duas correntes, a segunda contraria a primeira, mas a primeira obtém apesar de tudo algo da segunda: disso resulta entre elas um *modus vivendi* que é precisamente a organização.¹⁴⁰

A mesma impulsão vital desenvolveu no vegetal a função clorofílica e no animal o sistema sensório-motor, com o sentido de ora armazenar a luz solar (quantidade mais abundante de energia potencial disponível) em substâncias químicas imediatamente aproveitadas, ora de se deslocar no espaço para enfim delas se nutrir. É inegável a tendência à complicação do organismo à medida que as séries vitais dividem o trabalho e coordenam sistemas nervosos com sistemas motores, digestivos, circulatórios, respiratório, etc. Mas é incontestável na mesma medida que a coexistência de modos mais rudimentares de existência são capazes de funções desvinculadas dos órgãos bem definidos e organizados, que supomos em vão serem absolutamente necessários, indicando que não é preciso haver um estômago para haver digestão, pulmões para haver respiração, um cérebro para haver consciência. Além disso, não se trata apenas de uma complexidade crescente constatada na evolução biológica, haja vista as incontáveis linhas divergentes que seguem cada qual seu capricho, às vezes se desviando inteiramente da busca e afirmação da liberdade em que consiste a própria vida. Podemos dizer que a necessidade de complicar o sistema nervoso em um número considerável de mecanismos motores, montados na medula e no cérebro, volta-se para o desencadeamento mais livre da vontade e não para a perfeição da atividade automática. Ora, seria ridículo se todo esse desenvolvimento se encerrasse no círculo que compreende o uso de energia para se deslocar, com o fim de encontrar substâncias que reponham essa energia para em seguida armazená-la até que possa gastá-la com reações e, assim, *ad infinitum*. Pelo contrário, a atividade automática ou a montagem de dispositivos habituais serve de instrumento apropriado para a evolução de atividades voluntárias, possibilitando até mesmo a liberação do corpo no sentido de uma ação criadora. Diz-se que a vontade torna-se mais intensa exatamente ali onde a encruzilhada entre as vias motoras e seu desenrolar se torna mais elaborado. Pode-se escolher e montar os mecanismos que serão utilizados, bem como fazer combinações diversas em proveito de tal ou qual desdobramento. Nesse ritmo, pode-se elevar acima das contingências por meio das quais a vida se efetua e tocá-la no seu princípio.

É evidente que não se deve esperar que a Terra apresente as condições que conhecemos para iniciar a história da vida, pois que há de se enfatizar justamente o lugar da

¹⁴⁰ BERGSON. Evolução criadora, p. 271.

contingência ao longo de sua efetuação. A vida é, com efeito, uma esfera de ação que escapa aos fatos e os agentes, podendo quicá encontrar-se em matérias não solidificadas em algum recanto do universo, sem precisar determinar-se em organismos propriamente ditos ou corpos definidos, desde que reserve energia e a gaste em linhas variáveis.

Entre essa vitalidade, vaga e esfumada, e a vitalidade definida que conhecemos, não haveria realmente mais diferença do que há, em nossa vida psicológica, entre o estado de sonho e o estado de vigília. Tal pode ter sido a condição da vida em nossa nebulosa antes que se tivesse completado a condensação da matéria, se é verdade que a vida toma seu impulso no próprio momento em que, pelo efeito de um movimento inverso, a matéria nebular aparece.¹⁴¹

Há apenas duas necessidades para que a vida seja possível: que se acumule gradualmente energia e que se elabore uma canalização elástica dessa energia em direções indetermináveis, cuja extremidade seria o ato livre (ação voluntária e liberdade criadora). Para isso, escolhem-se os meios mais adequados para obter resultados com as condições que lhe são dadas. Essa realização não tem nenhuma estrutura pré-determinada, sendo até mesmo inimaginável os sem-número de modos fisiológicos e anatômicos na atualização da vida em outros mundos, sob a luz de outras estrelas. Nem mesmo as funções precisam ser análogas às nossas, apenas os seus efeitos. Nesse sentido, uma mesma impulsão de vida teria se dissociado de forma bem diferente em função de outros substratos químicos e condições físicas, tendo percorrido caminhos e obstáculos únicos.

A ciência em vão procura no espaço ou na própria matéria uma origem para tais energias potenciais, sendo mister remeter à realidade mais concreta e imaterial das forças metafísicas, cuja distensão ou interrupção inventa os processos tipicamente físicos. A multiplicação de diferenças em todos os domínios da existência já indica que a heterogeneidade das séries vitais não é acidental, tampouco deve ser reduzida a um ponto culminante. Se nos restringirmos à ideia de escolha, certamente o homem será colocado como soberano, todavia, a liberdade criadora é supra-humana e irreduzível a qualquer um de seus efeitos atuais. Ademais, mesmo considerando desde a longa inserção gradual de modificações no mundo até o jorro incessante de novos e incalculáveis mundos, deve-se colocar a diferença real como a mais íntima duração que faz uma coisa ou ser nunca permanecerem o mesmo (não mais derivada de uma comparação entre duas variedades). Surpreendemo-nos, portanto, que a diferença mais radical não esteja no número talvez infindável de variações e variabilidades no espaço, que indubitavelmente contribuem para sua riqueza, mas na

¹⁴¹ BERGSON. *Evolução criadora*, p. 278.

capacidade intrínseca de mudança de natureza e composição: movimento puro do tempo, eternamente desviante de si mesmo.

3.2 Criação artística e seus planos de consciência

Sabe-se que, enquanto exercício de liberdade, a arte implica determinados níveis de consciência, capazes de levar o homem para além de sua duração individual. Cabe-nos acompanhar esse procedimento que entrelaça o virtual e o atual, dando corpo à diferença, para instaurar uma maneira mais rigorosa de pensar a arte, ultrapassando as amarras da subjetividade e da representação e se instalando verdadeiramente no processo de criação. Acreditamos, inclusive, que será demonstrado que o problema estético não começa no gosto enquanto faculdade de elaborar juízos e que resulta num encontro ativo, não numa mera reflexão. Quando a estética se presta unicamente à crítica, ela varia entre critérios universais ou subjetivos, sem alcançar o que move realmente o ato e quais seus verdadeiros elementos. Tateando em busca de fundamentos, pergunta-se se está baseada no poder de associação de ideias da imaginação. Pode, no máximo, amplificar-se até derivá-la de uma faculdade de caráter a um só tempo ético e estético, contudo permanecem no campo da unidade ideal entre o belo e o bem. Se tratarmos a estética menos como disciplina intelectual que procura conhecer a natureza da beleza e mais como conduta vital que pode ou não desembocar na atividade artística, estaremos mais próximos do problema central que concerne a criação, a saber, a liberdade de ordem metafísica. Nessa via, a filosofia permite-se uma abertura à criação tomada em si mesma, enquanto força, e não ainda enquanto ação de alguém ou produção de uma coisa qualquer. Começa, portanto, lá de onde tudo surgirá – o cosmos, a vida, o indivíduo - inclusive este homem determinado que se tornará artista, e que prolongará materialmente esta força e, ao fazê-lo, lapidará o sentido da existência inteira. Ora, isso só pode ser afirmado à medida que o homem ultrapassa a si mesmo enquanto produto e se utiliza de suas faculdades como um meio para continuar o movimento que atravessa e constitui o Todo. Assim sendo, participa intimamente da propagação de modos de criação distintos e variáveis ao infinito. Indubitavelmente, o percurso vem de longe: envolve desde elã que é origem metafísica da vida e da matéria até sua restrição a um modo específico e individual de atuação - a modulação subjetiva e espacial em que consiste nossa duração viva. Como se dá essa passagem em termos de consciência? Vale lembrar que o trabalho de criação não se dá de um só golpe. Apesar de sua simplicidade, a intuição começa ao ser tocada por um impulso essencial que insere o artista no coração do movimento. Mas não termina aí, segue a estrada

adiante, continua com o seu desdobramento material que é igualmente criador ao mesmo tempo em que revelador de sua singularidade. De fato, nem sempre é possível reencontrar no meio do caminho tudo o que foi colocado no impulso, dado o seu caráter extremamente fugidio. Mesmo o que se resgata, já foi modificado pela inclinação singular da afetividade do artista e também pelo próprio decurso de sua realização. Deveríamos começar com a seguinte questão: O que acontece no espírito para que a consolidação de uma diferença interna se torne atividade consciente?

Este impulso, uma vez recebido, lança o espírito num caminho em que ele reencontra todas as informações que havia recolhido e outros detalhes ainda; este impulso se desenvolve, se analisa a si mesmo, em termos cuja enumeração prosseguiria infinitamente; quanto mais longe se vai, mais se descobre; jamais chegaremos a dizer tudo: e entretanto, se nos voltarmos bruscamente para o impulso que sentimos atrás de nós para apreendê-lo, ele escapa; pois não era uma coisa, mas uma incitação de movimento, e se bem podendo tornar-se indefinidamente extenso, é a própria simplicidade.¹⁴²

Antes de tudo, o que significa consciência para Bergson? Ela está longe de consistir na mesma coisa que o senso comum reclama para adaptar-se ao mesmo. Tampouco é a garantia de correspondência entre o interior e o exterior, linha traçada entre o sujeito e o objeto, critério de verdade e representação. A consciência só se remete ao conhecimento de maneira secundária em Bergson; na verdade ele é que deve ser explicado por ela. Se ela não se define por uma relação de correspondência a um objeto – seja presente ou ausente – como acontece com as doutrinas do Cogito ou do puro aparecer (de Descartes à Husserl, passando por Kant), ela supõe forçosamente uma atividade real. Entretanto, isso não quer dizer que, em sua origem, seja ilusão subjetiva de caráter tipicamente gregário, que esconderia o trabalho excessivo do corpo e da imaginação em nome de signos comunicáveis, adaptáveis a comportamentos sociais. *A reviravolta é sutil, mas definitiva: “a consciência seria de fato o instrumento da ação, mas é ainda mais verdadeiro dizer que a ação que é instrumento da consciência.”* Nesse sentido, a consciência ganha um estatuto bastante central e ativo, uma vez que é essencialmente produtiva. Aliás, a consciência de que tratamos também não se opõe à inconsciência no sentido freudiano, de tal forma que devemos atribuir-lhe um significado radicalmente oposto daquele que a psicologia evoca: grosso modo, trata-se fundamentalmente de uma expressão vital, e não uma camada superficial e sintomática que esconde seus impulsos mais instintivos. Como aponta Deleuze, o inconsciente bergsoniano não é usado para designar uma realidade psicológica fora da consciência, mas para designar uma realidade não-psicológica da consciência, pois só o presente vivo admite a redução da vida a seu

¹⁴² BERGSON, Os pensadores, p. 44.

aspecto psicológico. O passado em si é ontologia pura, lembrança sem nenhum caráter psicológico e não pode ser confundido com sua redução presente em lembrança. O que para Bergson não possui consciência é o presente puro - como o que seria em tese a matéria enquanto instantaneidade ou um ponto matemático, excessivamente teóricos- ao passo que consciência é duração, isto é, memória e liberdade. Está presente em todo esse grande universo não-vivo que engloba todos os seres sob a forma de consciência neutralizada, “inconsciente”, embora nunca ausente. Ora, durar é o mesmo que reter o passado e antecipar o futuro: nos vivos define-se antes pelo intervalo entre estímulos oferecidos e reações possíveis do que pela saída encontrada. É justamente o poder de agir livremente enquanto se traduz pela representação e a escolha de objetos distintos, favorecidos anteriormente pela contração do tempo em uma duração individual. Como o tempo não é uma adição de instantes que se justapõem sucessivamente, o momento precedente não desaparece quando vem o próximo – eles são fundidos, os vivos estão à um só tempo debruçados sobre o futuro e apoiados sobre o passado. Isso significa, então, que ao dizermos consciência, dizemos memória.

[...], sem dar da consciência uma definição que seria menos clara que ela própria, posso caracterizá-la por sua marca mais aparente: consciência significa primeiramente memória. A memória pode ter pouca amplitude; pode não abarcar mais que uma pequena parte do passado; pode não reter mais do que aquilo que acaba de acontecer; mas a memória está aí, ou então a consciência não está.¹⁴³

O que caracteriza a memória senão sua continuidade indivisa: o passado vai se conservando e se acumulando à medida que se realiza, como uma carga que fica cada vez mais pesada ao longo de uma existência. Isso permite, em primeiro lugar, que se complete a percepção viciada e imperfeita, dada a historicidade de suas lembranças e a coerência de seus hábitos motores e, em segundo lugar, que uma multiplicidade de momentos se contraia, dotando-lhes de um sentido determinado ou qualidade. Tudo isso se prolonga numa ação, resultado de uma hesitação que colocara em suspenso os mecanismos e reações possíveis para decidir pelo procedimento que mais conviesse. A consciência é inicialmente como uma zona de indeterminação que considera toda a amplitude de criação que podemos distribuir em nossa conduta; mas confunde-se também com o fim adotado. Portanto, refere-se a cada momento a certo tom da totalidade do passado, contraído ou distendido segundo o interesse ou o desinteresse ao presente, da utilidade ou inutilidade da memória. Depende, em última instância, por um lado, da atenção ou dispersão quanto à sobrevivência, por outro lado, do esforço ou relaxamento quanto à própria atividade mental. Pode equivaler o espírito à sua

¹⁴³ BERGSON. A energia espiritual, pg. 5.

realidade sensório-motora ou elevá-lo acima da moralidade social fundamentalmente biológica. Em última instância, o corpo vivo pode se tornar tradução do esforço do *elã vital*, de tal forma que sua ação, à medida que se exterioriza e modifica o mundo, também envolve uma criação de si. Romper com o esquema biológico da vida seria, portanto, o mesmo de fazer a duração tomar consciência de si ao longo de um processo genuinamente espontâneo de criação, revelando suas potências expressivas mais livres. Na vida em si, a consciência é força indeterminada de superação e diferenciação. Para o conjunto material do universo, por sua vez, é princípio expansivo, cuja mera conservação do passado já supõe um ato de consciência. Assim, o que caracteriza normalmente a marca da consciência, a saber, a representação de objetos presentes (percepções) ou ausentes (lembranças) deve remeter antes a uma potência primitiva de agir de maneira indeterminada que se insere na plasticidade oferecida pelo vivo, sem a qual não haveria passagem de um universo com imagens em si mesmas inconscientes para uma duração que dá a consciência uma explicitação distinta de si mesmo, daquilo que a ocupa, bem como das modificações que insere no mundo. No lugar de seus conteúdos específicos, a consciência deve ser definida como pura atividade, seja através de sua refração no espaço, por meio de formas individuais, seja de maneira imediata, metafísica e real. O corpo vivo, signo dessa potência de agir, remete à potencia proliferante de uma memória originária, à contração de uma consciência mais ampla que se utiliza do conhecimento e da ação como seus instrumentos de expressão.

Evidentemente, é preciso deslocar a noção de consciência da psicologia para a cosmologia, seguindo a evolução conceitual bergsoniana, para alcançar a unidade supra-individual, supraformal e supramaterial que articula todas as diferenças do universo. Com efeito, foi-lhe preciso três livros para alcançar a continuidade entre consciência humana e vida: *Dados Imediatos da Consciência*, *Matéria e Memória*, *Evolução Criadora*. Alcança-se consciência, matéria e vida pela diferença rítmica de suas durações; sobretudo, encontrando o que garante a interseção de tais linhas sem uniformização. A interpenetração das diferentes tendências no seio de uma mesma corrente de consciência – *elã vital* – mantém junto diferença de natureza e graus da diferença em si, diferença interna e processo de diferenciação, unidade e multiplicidade. A experiência artística, por fim, ao evidenciar as forças que trabalham na constituição da natureza provam que a arte é a maior tomada de consciência da duração. Mas, acaso a história da vida precisou esperar o homem para solidificar seu sentido? Não vamos tão longe, pois que investigar a expressão artística tal como ela se apodera do homem já nos parece uma evidência de que o artista é apenas um veículo encontrado (bem-sucedido, é verdade), desviante de sua espécie, da qual é, aliás, uma

rara exceção. Portanto, a supraconsciência que perpassa todos os estratos virtuais e atuais e constitui planos diversos de organização, alcança também graus diversos de liberdade. De início, limita-se a uma forma de existência bastante restrita, mas que dá ao vivo a possibilidade crescente de elevar-se do automatismo absoluto. Eis o *modus vivendi* da *consciência distinta*, caso particular da *consciência vital*.

A consciência na série animal caracteriza-se pela faculdade de escolha e está intimamente ligada a possibilidade de se mover espontaneamente. Mesmo no mundo vegetal, em que geralmente o organismo está preso ao solo, a faculdade de se mover está mais adormecida do que ausente, podendo despertar caso pareça útil. Assim, a consciência em geral é coextensiva à vida, ainda que lhe aconteça de renunciar de fato a ela, deixando-a desfalecer ou adormecer. Quando isso acontece, ela não é anulada, mas neutralizada, embora nunca de maneira definitiva.

Assim, parece-me verossímil que a consciência, originalmente imanente a tudo o que vive, atenua-se onde não há mais movimento espontâneo e exalta-se quando a vida mantém o rumo da atividade livre. Alias, cada um de nós pode verificar em si mesmo essa lei. Que acontece quando uma de nossas ações deixa de ser espontânea para se tornar automática? A consciência retira-se dela. Na aprendizagem de um exercício, por exemplo, começamos estando conscientes de cada movimento que executamos, porque ele vem de nós, porque resulta de uma decisão e implica uma escolha; depois, à medida que esses movimentos vão se encadeando mais entre si e se determinando mais mecanicamente uns aos outros, dispensando-nos assim de decidir e escolher, a consciência que deles temos diminui e desaparece. Quais são, por outro lado, os momentos em que nossa consciência alcança mais vivacidade? Acaso não são os momentos de crise interior, em que hesitamos entre dois ou vários partidos a tomar, em que sentimos que nosso futuro será o que tivermos feito?¹⁴⁴

De direito, contudo, todo vivo é um ser consciente, todo vivente é, antes de tudo, espírito que conserva e acumula passado no presente. Sabe-se que perguntar como essa conservação se opera sem que seja necessário um suporte, como o cérebro, para a consciência é um falso problema, assim como não é preciso estômago, nem mesmo órgãos, para a digestão (como nas amebas). Para admitir a necessidade do cérebro para a consciência, sendo ele supostamente um suporte material com o poder de conservação de imagens, seria preciso que conferíssemos tal capacidade milagrosa a toda matéria e recusá-la à duração, cuja natureza já é virtual. É preciso esclarecer que entre a matéria e a memória, entre a percepção e a lembrança, entre presente e passado há uma diferença de natureza, por isso deve-se antes pensar em duas linhas irreduzíveis - atual e virtual - que se convergem em alguns pontos. Ora, é evidente que há alguma ligação entre cérebro e consciência, mas especulações materialistas e pesquisas científicas optam por considerar apenas a perspectiva do que pode ser passível de

¹⁴⁴ BERGSON. A Energia Espiritual, p. 10.

medida, substituindo os fenômenos do espírito por seus supostos equivalentes mensuráveis. Dessa forma, equivalem o cerebral ao mental, como se o pensamento fosse um epifenômeno de fatos de ordem mecânica – movimentos de átomos e moléculas.

Acrescento que a natureza não deve ter-se dado ao luxo de repetir em linguagem de consciência o que o córtex cerebral já expressou em termos de movimento atômico ou molecular. Todo órgão supérfluo atrofia-se, toda função inútil desaparece. Uma consciência que fosse apenas uma duplicata e que não agisse teria desaparecido do universo já há muito tempo, supondo-se que algum dia tenha surgido nele, [...]¹⁴⁵

Mas a consciência, isto é, a memória não é um conjunto de fotogramas instalados no cérebro e que ele coloca em funcionamento. Um estudo mais profundo das diversas afasias (doenças da memória das palavras) mostraria precisamente a impossibilidade de assimilar as lembranças a imagens armazenadas no órgão cerebral. O avanço da anatomia patológica mostra, inclusive, que as lesões cerebrais características de diversas afasias não atingem as lembranças propriamente ditas, mas a capacidade de evocação das lembranças. São as engrenagens que se desajustam, impedindo que as ações se completem. Afetam unicamente o mecanismo de rememoração, mas as lembranças permanecem intactas, donde se conclui que a consciência não é função do cérebro, não há aderência completa da vida mental com a vida cerebral. É certo que o cérebro é um órgão de atenção ao presente, por isso é possível atestar sua correspondência com articulações motoras, como se desenhasse a atividade dos atores no palco sem que pudéssemos entender o que se passa, qual o sentido de seus movimentos. Ainda, seria como se de uma sinfonia só percebêssemos os movimentos da batuta do maestro: em outros termos, os fenômenos cerebrais são para a vida mental o que os gestos do maestro são para a sinfonia. Ao acompanhar tais gestos, conheceríamos, sem dúvida, algo do que se passa no espírito, mas seria muito pouca coisa, já que o vaivém dos átomos exprime apenas o que é traduzível em gestos corporais, ou seja, o que um estado de alma contém de ação. Todo o resto lhe escaparia. Reduzir o espírito à efetividade sensório-motora: eis o papel do cérebro. É por meio dessa mímica que nos inserimos na realidade e atendemos às solicitações das circunstâncias com ações apropriadas.

A consciência de ser vivo, como tentamos provar alhures, é solidária de seu cérebro da mesma forma que uma faca afiada é solidária de sua ponta : o cérebro é a ponta cortante por onde a consciência penetra no tecido compacto dos acontecimentos, embora não seja mais coextensivo à consciência do que a ponta é da faca.¹⁴⁶

¹⁴⁵ BERGSON. A energia espiritual, p. 72.

¹⁴⁶ BERGSON. Évolution créatrice, p. 718 (tradução nossa).

Diante disso, entrevemos que seria antes o inverso que conteria verdade metafísica – o cérebro não é mais que um efeito da memória colocada sob certa necessidade atual, não passa de um órgão de pantomima. Não tem a capacidade de transformar estímulos materiais em estados conscientes, o extenso no inextenso. O mecanismo cerebral tende a obter do corpo a atitude ou o movimento nascente que o prepare para receber uma lembrança. Trata-se da preparação de uma moldura e não um depósito de lembranças. Pressupõe, antes de tudo, a redução do espírito ou da memória como um todo a um *modus vivendi* que mantém a consciência fixada sobre o mundo em que vivemos. Qualquer modificação nas engrenagens cerebrais não altera a consciência, mas prejudica o direcionamento do espírito para sua realidade tipicamente material. “Um louco com delírio de perseguição poderá continuar raciocinando logicamente; mas raciocina ao lado da realidade, fora da realidade, como raciocinamos em sonho.”¹⁴⁷ É claro que essa canalização implica também uma limitação em virtude de ser próprio da materialidade por em nós o esquecimento, afastar-nos das potências mais livres da memória. Tal direcionamento é mantido por um tipo de atenção ao presente (não uma atenção voluntária, que é momentânea e individual, mas uma atenção imposta pela natureza à espécie em busca de sobrevivência); contudo, quando ela se enfraquece e relaxa, produzindo desinteresse prático, seu instrumento seletivo ganha outra posição diante da totalidade do real. Afinal, percebemos virtualmente muito mais coisas que percebemos atualmente, assim como nossa memória transborda infinitamente sua porção capaz de se traduzir em ação. O presente em que agimos é resultado de uma seleção bem determinada que tira do corpo uma conduta habitual e limita o espírito a uma vivência psicológica. Por isso, é imperativo distinguir as diferentes alturas de tom ou de tensão que a vida mental pode assumir.

No homem a consciência está incontestavelmente ligada ao cérebro, mas disso não decorre que um cérebro seja indispensável para a consciência. O fato humano se explica apenas pela complicação evolutiva do corpo vivo, cujo trabalho foi sendo dividido ao atribuir funções diversas a órgãos diferentes. Ora, em um organismo menos diferenciado, o sistema nervoso acaba por fundir-se em uma massa dispersa, então a consciência tem uma existência mais difusa, o que não a anula, apenas tem sua eficácia diminuída. O que há de comum em todos os vivos é que a consciência frequentemente reduz o espírito à sua realidade mais material em virtude de sua capacidade de introduzir modificações no presente. Desse modo, restringe-se a um nível específico voltado exclusivamente à utilidade e cuja seletividade

¹⁴⁷ BERGSON. A energia espiritual, pg. 75.

consagra-se à eliminação das lembranças e das percepções que não interessam às nossas funções e atividades atuais. A duração de tal consciência *distinta* ou *restrita* é uma zona de ações virtuais que rondeia a ação efetivamente realizada pelo ser vivo, sob um ritmo propriamente subjetivo. Todavia, seu equilíbrio não é constante, podendo vacilar ao afrouxar sua tensão até um determinado nível que seguramente a mantém numa escala psicológica, mas a lança num estado decrescente de adaptação à realidade sensório-motora, isto é, desprende-se em um estado muito mais relaxado, como acontece no caso do sonho. Mas não nos enganemos ao imaginar que o sonho se acrescenta à vigília, a qual seria seu substrato. A vigília, isto é, o estado que nos interessa praticamente, é obtida a partir da limitação e concentração de uma vida psicológica mais difusa e completamente inútil – o plano dos sonhos. Na verdade, somos levados a encarar teoricamente o sonho como um acidente, justamente em virtude de ser acessório e alheio ao ponto de vista prático. Mas,

Em certo sentido, a percepção e a memória que se exercem no sonho são mais naturais que as da vigília: nele a consciência entretém-se em perceber por perceber, lembrar por lembrar, sem nenhuma preocupação com a vida, ou seja, com a ação a ser realizada. Mas estar desperto consiste em eliminar, escolher, juntar incessantemente a totalidade da vida difusa do sonho no ponto em que um problema prático se coloca. Estar desperto significa querer. Pare de querer, desprenda-se da vida, desinteresse-se: é justamente assim que você passa do eu da vigília para o eu dos sonhos, menos tenso, porém mais extenso que o outro. Portanto, o mecanismo da vigília é o mais complexo, o mais delicado, também o mais positivo dos dois; e é a vigília, bem mais que o sonho, que requer uma explicação.¹⁴⁸

Ora, vacilar entre a ação sensório-motora e o sonho é próprio de uma existência bem localizada que experimenta psicologicamente a memória, cujas variações de tensão tendem a equivaler a vida em geral ao vivido. Há cinco aspectos da subjetividade que não se organizam somente em uma ordem de profundidade crescente, mas se distribuem sobre duas linhas de fatos absolutamente distintas – atual e virtual. O momento da subtração em que se esburaca a continuidade das coisas para se reter do objeto apenas o que interessa participa da primeira linha, assim como o momento da indeterminação que o intervalo cerebral dispõe para se escolher a melhor resposta às excitações sofridas, fugindo à reação automática. O terceiro aspecto da subjetividade remete à afecção, a qual consiste na impureza de toda percepção e por isso depende do cruzamento das linhas. Agora, a maneira com que a memória se encarna sob a forma de lembrança, por um lado, e a contração da qual depende todo esse procedimento, por outro, são de origem exclusivamente virtual. A diferença de natureza entre as linhas atesta que toda atualidade deriva da condensação de uma espécie de nebulosidade virtual que, não obstante, ultrapassa imensamente suas dimensões mais especializadas. Além

¹⁴⁸ BERGSON. A lembrança do presente e o falso reconhecimento, in: a energia espiritual, pg. 127.

disso, sabemos que o passado ontológico (que não é do domínio do vivido) é a raiz e razão de ser do presente, inventando-o apenas na medida em que sua incontida produtividade e diferenciação quer tornar-se ativa e útil. Para se fazer lembrar, igualmente, não há uma evocação da imagem percebida à lembrança que se apresenta conscientemente em seguida, mas uma passagem entre a totalidade do nosso passado e a sua colocação em determinado nível em função de uma das suas quase infinitas repetições virtuais e coexistentes. Compara-se esse funcionamento à apreensão de sentido que se dá subitamente de uma frase e que só depois, se assim se quiser, permite uma dissecação dos sons, palavras ou construção linguística. Se começamos até mesmo nossa existência perceptiva no passado integral e só aos poucos o reduzimos ao seu aspecto presente, se a consciência psicológica nasce de uma lembrança pura, se passado e presente não se sucedem, mas coexistem, não poderíamos admitir que o corpo vivo também seja capaz de exprimir outras repetições virtuais? Acaso não seria possível a colocação do espírito em outro nível, em que a consciência ultrapassa sua redução subjetiva e se torna *de fato* inteiramente coextensiva à vida, tornando-se uma supraconsciência capaz de abarcar consciência, vida e matéria por ser tanto seu princípio genético, quanto sua qualificação imanente?

3.3 Níveis de ação e graus de liberdade

Sabe-se que o passado, ao ganhar autonomia em relação ao presente, ao invés de surgir depois, é contemporâneo do presente. Ele é repetido sem cessar virtualmente e paralelamente de acordo com todas as suas reduções possíveis. A sua tradução na imagem da lembrança é bem tardia, podendo se fazer presente sem mesmo se tornar imagem. O tempo é, nesse sentido, a coexistência de todos os níveis do passado, mas a vida se realiza de acordo com circuitos mais ou menos amplos, contraindo sua totalidade de uma maneira ou de outra. Por quais mecanismos a duração se torna memória de fato? Quer dizer, como a vida atualiza o que lhe é de direito e se torna consciência de si? Já vimos em que nível se situa para se inserir no presente, cujo elemento não é o *ser*, mas o *útil*. Seria possível ultrapassar a utilidade do presente? Seria igualmente possível uma duração viva atualizar todos os seus níveis simultaneamente ou atravessar múltiplos e heterogêneos planos de consciência? Como um vivo pode atingir o nível da criação, isto é, o mesmo nível de contração do passado que tornou sua existência possível?

Antes de tudo, entrevemos a coexistência incalculável de durações do universo: duração diluída da matéria, duração sintética da consciência no vivo, duração hipercontraída

da corrente da vida, responsável por toda e qualquer criação real. Em termos de consciência, há a inconsciência (ou consciência mínima) da matéria, a consciência intensiva do ser que pode agir mais ou menos livremente, até a Consciência (ou supraconsciência) que comporta todos esses graus e os faz avançar. Isso não equivale a dizer que cada ser ou coisa participa de uma destas durações, como se fossem categorias ontológicas. Na verdade, superpõem-se modos distintos de contração e distensão que se conjugam normalmente em vista de um tipo de ação, para a qual é direcionado em sua totalidade com a simplicidade de um impulso interior. Resultam-se mistos de matéria e espírito, cada qual se reservando direções múltiplas, entradas e saídas, abertura ou enclausuramentos em sistemas viciados de hábitos. A tais tensões, correspondem-se graus de consciência, cuja mínima presença na matéria bruta a neutraliza, mas que se faz intensiva no ser que pode agir mais ou menos livremente. Nesse sentido, toda consciência viva, à medida que mede a distância entre dois movimentos – uma excitação e uma reação motora – e tende a prolongá-lo, é antes atividade virtual do que tradução inextensiva do mundo com pretensões exclusivamente especulativas. Precede mesmo toda ação, pois que a segunda devém seu órgão e instrumento, embora não no sentido de um suporte e órgão de conhecimento puro. Ora, o que está na origem mesma da vida e da matéria, bem como na potência inesgotável de variação que é intrínseco aos seus planos de organização, é o movimento puro do tempo e sua busca contínua pela realização da diferença. Para se realizar, lança-se sem qualquer linearidade à constituição de modos múltiplos de vida. Cabe-nos avaliar os graus de liberdade que implicam, bem como os níveis de ação correspondentes na atividade especificamente humana. *Afinal, sempre que Bergson diz ato livre, podemos considera-lo em função de duas realidades bem distintas: a ação voluntária e a liberdade criadora. A arte deve estar predominantemente na segunda alternativa para ser legítima, para envolver circuitos espirituais mais amplos, atravessando e atualizando planos de consciência diversos num mesmo ato.*

Quando se atribui à consciência apenas um poder de escolha, Bergson considera seu aspecto mais espacial, dominado por lembranças-imagens e pela antecipação que esse tipo de memória permite. Está situada entre dois movimentos atuais, para os quais é uma ponte que garante continuidade. É luz imanente à zona de ações possíveis de um ser vivo enquanto centro de ação: não se esgota na noção cartesiana do “eu penso”, não é aparência por oposição à essência – estaria, antes, na relação da parte com o todo do universo material, utilizando-se do passado pela sua sobrevivência automática em mecanismos motores e pela evocação laboriosa de lembranças capazes de esclarecer e facilitar a situação atual. Este comportamento do corpo, interposto entre os objetos que o influenciam e sobre os quais age, transforma-o no

limite movente entre o futuro e o passado. Recolocado no tempo que flui, na sua razão de ser propriamente metafísica, trata-se da extremidade móvel que nosso passado estende em nosso futuro, vindo inspirar uma ação. Mas, como extrapolar as razões mecânicas da ação sem recair no cômico, recuperando o sentido do tempo ao se furtar das determinações da espécie? Que nuance separa a careta do palhaço e o escorregar na casca de banana do riso trágico que emana da duração ao conferir profundidade à superfície de um quadro?

É preciso compreender, primeiramente, como a nossa duração particular é capaz de condutas tão distantes quanto perceber e sonhar, escolher e criar. Certamente muitas soluções ao problema são propostas constantemente pelas ciências, prioritariamente pela psicologia e pela fisiologia. Mas, só a metafísica atinge razões que ultrapassam as observações mecânicas ou as associações indevidas entre coisas que diferem por natureza. Por exemplo, o simples ato de rememoração de uma lembrança pouco complexa tem uma configuração um tanto labiríntica. Dentro de um único estrato, a semelhança que atrai lembranças é antes interior e errante do que referente aos seus aspectos externos e evidentes, isto é, obedece a leis muito pouco familiares aos princípios norteadores da intelectualidade. Para lembrar o nome de um método de ensino de línguas, Bergson teve primeiramente em seu espírito o sentimento vago de constrangimento; depois, a imagem de uma ave de rapina cruzou sua mente; por último, pensou no verbo “prendre” (pegar ou tomar em francês) que remeteu ao nome buscado simplesmente porque a circunstancia em que ele o ouviu tinha uma pessoa cujo nome começava com “Pr”. Nesse sentido, longe de negligenciar os aportes das disciplinas científicas, os problemas colocados pela metafísica devem se resolver no interior da própria metafísica, caso contrário corre-se o risco de falsear o método, interromper o caminho inventivo, satisfazer-se com resultados validados pela experiência e ignorar os labirintos invisíveis e infinitos que nos constituem.

São possíveis milhares de evocações de lembranças por semelhança, mas a lembrança que tende a reaparecer é aquela que se parece com a percepção por um aspecto particular, aquele que pode esclarecer e dirigir o ato em preparação. E, a rigor, essa lembrança poderia até não se manifestar: bastaria que evocasse, sem ela própria se mostrar, as circunstâncias que se deram em contiguidade com ela, o que precedeu e o que se seguiu, em suma, o que importa saber para compreender o presente e antecipar o porvir.¹⁴⁹

Sabendo-se que a memória é a substância movente que constitui a duração, para chegar a seus efeitos de visibilidade e ação, em que a própria intelectualidade é absorvida e superada, devemos acompanhar seus movimentos interiores de contração e distensão. Afinal, os elementos pertencentes a cada faculdade - e mesmo as faculdades utilizadas em atos bem

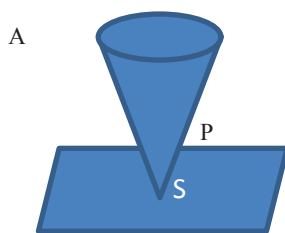
¹⁴⁹ Memória e vida, pg. 62.

distintos - podem ser iguais. Portanto, a questão definitivamente nada tem a ver com conteúdo, mas com os graus de tensão que coexistem virtualmente e a direção que assumem a cada momento. Ora, duas extremidades desse movimento estão na raiz de como nos portamos na vigília, e como nos portamos no sonho. Mais rigorosamente, seriam responsáveis por definir cada estado desses tais quais são. Mistos de matéria e espírito, suas tendências se interpenetram na duração, se atraem mutuamente, mas também se submetem a direções alheias ao perderem algum combate de forças ou fazerem concessões. A cada direção, uma intensidade possível da memória se atualiza, um grau de liberdade é depositado no mundo.

A duração que compreende o universo inteiro é um todo que repete o passado integral virtualmente, num numero indefinido de vezes. Entre matéria e espírito, há graus de intensidade crescentes de vida. A complexidade crescente do sistema nervoso parece deixar uma amplitude cada vez maior à atividade do ser vivo: Trata-se da materialização exterior da força interior que permite ao ser vivo libertar-se do ritmo do transcorrer das coisas, reter cada vez melhor o passado para influenciar mais profundamente o futuro. A natureza encontrou saídas no interior da duração do homem ao variar entre modos de ação radicalmente distintos, mas que são solidários e podem se completar. A cada tom do espírito corresponde-se uma redução da vida passada, isto é, integra uma maneira de se inserir e se portar no mundo, bem como contribuir ou não para seu crescimento inventivo. De acordo com a sistematização efetuada, a memória adquire ora uma forma mais banal e indiferente ao se estreitar, ora mais pessoal e bem localizada ao se dilatar. Se seguir a tendência da espiritualidade, segue um caminho contraente que pode ir de uma disposição mental propícia à ação geral até a possibilidade de exceder-se em vitalidade e criar. O que vai determinar suas respectivas tonalidades é um conjunto de coisas, dentre as quais podemos ressaltar as excitações atuais, as necessidades do momento, o grau variável do esforço pessoal, o intervalo entre solicitação e réplica, o posicionamento da atenção e a disposição desinteressada da memória. Agora, se o espírito seguir a tendência da materialidade, a duração como um todo sofre uma dispersão e caímos no sonho, em que o passado (que estava contraído sobre si mesmo na impulsão indivisível que nos tornava ativos) se despedaça em mil e uma lembranças exteriorizadas umas às outras. É evidente que para sonhar, precisamos nos desinteressar, o que equivale a uma distensão do próprio querer e uma desorganização da atenção. Nossa personalidade desce, assim, em direção ao espaço em um relaxamento incongruente com qualquer tipo de criação. Seria preciso seguir os dois direcionamentos extremos do espírito para se colocar no caminho investigativo sobre as condições espirituais e corporais para a criação propriamente artística. Mas, obcecados em inverter a ordem das coisas, nós homens, seres conscientes por

excelência, interpretamos que vamos do presente ao passado na hora de apresentar uma lembrança à consciência; ou que, ao criar, fazemos um singelo rearranjo de partes utilizando uma matéria-prima demasiadamente pessoal. Focados na forma de existência que leva em conta uma contiguidade rigorosa no espaço, pensamos que nossas lembranças se iluminam descontinuamente no tempo em virtude de um feliz acaso. Costumamos aproximar a lógica do sonho da riqueza da novidade artística, enquanto que para criar pede-se um grau bastante tenso de atenção (mais contraído até do que qualquer ação ordinária), arrastando-se consigo uma despersonalização que difere por natureza da banalidade motora. Se a vida psicológica comum da memória oscila entre esses dois limites – a vida dos sonhos e a ação sensório-motora puras – a vitalidade que se expressa por uma continuidade criadora deve remeter a alguma pressão que, ou rompe esses limites, ou os subsumi e os redireciona. Nem sonhador, nem impulsivo, o criador é lançado numa contração do tempo que leva em conta todas as outras reduções possíveis. Resta saber como isso realmente se opera em nível de memória.

A memória integral responde ao apelo de um estado presente por meio de duas operações simultâneas. Começa por se dirigir por inteiro ao centro da experiência como num movimento de translação. No interior desse movimento, a duração é contraída até o ponto de se inserir na ação, mas a tensão não é suficiente para se dividir qualitativamente. Realiza simultaneamente um movimento de rotação sobre si mesma, orientando-se para a situação do momento, como que para apresentar-lhe a face mais útil. A memória é assim repetida um número indefinido de vezes em milhares de disposições mentais distintas, ora mais voltada para a imagem (lembrança pura, bem detalhada), ora mais voltada a uma resposta imediata (a ação sensório-motora). Ao dormir, a atenção do espírito não é mais fixada pelo equilíbrio sensório-motor do corpo, correspondendo a uma distensão do sistema nervoso. Relaxando a tensão, rompendo os fios que ligam excitações a reações, que vão de periferia nervosa à periferia motora, tudo se passa como se a atenção se separasse da vida em vias de se fazer. Apesar de estarmos convencidos de que a situação do corpo num conjunto material tende a limitar a vida do espírito à atualidade, não podemos conceder que seu desligamento motor (e seu desdobramento no sonho) seja sinônimo de libertação espiritual. São acontecimentos familiares, bordas simetricamente opostas de um mesmo dispositivo: a memória do corpo é apenas a extremidade móvel do vasto conjunto de lembranças puras, inserida no plano da experiência por sua redução interessada.



Se eu representar por um cone SAB a totalidade das lembranças acumuladas em minha memória, a base AB, assentada no passado, permanece imóvel, enquanto o vértice S, que figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo. Em S concentra-se a imagem do corpo; e, fazendo parte do plano P, essa imagem limita-se a receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano.¹⁵⁰

A necessidade de condensar os momentos da matéria para servir-se dela permite que uma duração se manifeste-se por meio de ações. Por isso, fixa imediatamente no organismo uma espécie de memória habitual para que o corpo esteja sempre pronto a esboçar reações apropriadas à situação dada, ora efetuadas, ora simplesmente nascentes. Os mecanismos corporais simbolizam o esforço acumulado de ações passadas ao mesmo tempo em que se funde com a memória que avança, imagina e elabora novas condutas. Ao lado dos dispositivos montados no corpo por meio de uma memória motora, assegurando réplicas convenientes às diversas interpelações possíveis, esse mesmo corpo constitui um “corte transversal do universal devir”¹⁵¹. A verdade é que aí se abre um intervalo que poderia ser condição para um movimento expressivo desvinculado das necessidades estritamente atuais. Acontece que nosso espírito mantém-se o mais das vezes em uma vibração voltada especialmente para a percepção ordinária, mantendo-se em estado de tensão mútua com o objeto ou situação dos quais nos ocupamos. Exige-se um esforço ininterrupto, tão insensível quanto nossa sensação da pressão atmosférica. Mas, o desgaste vem com o tempo: com efeito, “ter bom senso é muito fatigante.”¹⁵² Aliás, a mera constituição desse circuito garante que toda sensação seja por natureza de ordem extensiva, não se traduzindo em nenhum momento por uma ideia mental.¹⁵³ Desse modo, à medida que se organizam e se coordenam lembranças com atos, a memória consciente perde em extensão o que ganha em força de penetração. Quanto maior a aderência, quanto mais bem feito é o ajuste, maior o discernimento perceptivo e mais adequadas são suas possíveis reações. Por conseguinte, pode acontecer que a criança tenha um desempenho extraordinário de rememoração espontânea – isso se dá justamente por

¹⁵⁰ BERGSON, *Matéria e memória*, p. 178.

¹⁵¹ IDEM, p. 177.

¹⁵² BERGSON, *O sonho*. In: *A energia espiritual*, p. 103.

¹⁵³ A percepção nos insere diretamente no domínio da matéria; a memória não penetra no domínio do espírito.

não haverem ainda solidarizado sua memória com sua conduta. Nas crianças bem novas, portanto, lembra-se sem discernimento, o que significa, com mais facilidade e menos utilidade, uma vez que nem suas ações se submetem às expectativas da lembrança, nem as lembranças se limitam às necessidades da ação. Certos selvagens foram registrados em diários de missionários como sendo capazes de repetir longos sermões pregados, em textos e gestos, perfeitamente do início ao fim. A explicação residia no fato de que suas culturas pouco desenvolveram a intelectualidade. Em parte, não se deixa de ter razão, já que o desenvolvimento da inteligência tal como conhecemos contribui para solidificar o poder de penetração no plano organizado da ação, prolongando-se em linguagem, fabricação, instituições sociais, etc. Por um lado, sua presença em culturas como aquela está longe de ser contestada e, por outro, sua lógica invisível aos nossos olhos está longe de consistir numa inferioridade espiritual. Percepções, lembranças e raciocínios poderiam muito bem vagar no espírito do selvagem com a mesma abundância que no do cristão, a diferença está somente no ritmo de duração que as mantém sob esta ou aquela contração. Como resultado, as culturas inevitavelmente intensificam e estimulam essas ou aquelas cores, alcançam estes ou aqueles timbres, na mesma medida em que admitem esses ou aqueles deuses. Muitas são as histórias que comprovam esse fato. Em uma ocasião, a Orquestra Sinfônica Brasileira foi tocar para tribos dos confins da Amazônia. Ao terminar o concerto, o maestro perguntou aos nativos qual música haviam preferido para que eles tocassem uma vez mais antes de encerrar o evento. Disseram com unanimidade que a primeira música os havia afetado com mais força. Ao repetirem a respectiva música que abria o repertório, os índios manifestaram-se negativamente. Havia sido, enfim, a própria afinação descompassada dos instrumentos musicais que os tinha emocionado. Supõe-se que isso aconteça em virtude de sua percepção minimalista que em geral conecta as notas de um pássaro canoro ao leve farfalhar de folhas, ao estalar longínquo de um graveto, tudo se desposando numa harmonização para nós imperceptível.

Lembrando que a distinção entre alma e corpo deve ser estabelecida em função do tempo e não do espaço, a razão de ser dessa união indissociável repousa sobre a direção metafísica da memória, ou seja, realizar sínteses do passado no presente em vista do futuro. Desde que sejam eficazes, são válidas. Como o passado nunca deixa de ser, apenas deixa de ser útil, o presente é uma ponta atual pela qual desemboca a fonte virtual de movimento. Em si mesmo é inapreensível, pois toda percepção já é passado imediato, isto é, memória. E, sobretudo, como a direção essencial do tempo não tem como dado primitivo o presente e, sim, o passado, a percepção ordinária é uma espécie de alucinação à medida que apenas toma

pontos de referência suas impressões sensoriais fragmentadas, as quais se completam em sua maior parte com as lembranças que buscam incorporar-se e tornarem-se ativas. A visão, por exemplo, é antes a exteriorização de lembranças do que uma leitura da realidade. Extraímos esboços do mundo em estado de vigília, os quais se adaptam ao nosso passado por uma espécie de trabalho de adivinhação. Esse trabalho certamente não é arbitrário, segue um processo de atração mútua entre impressão e lembrança: “[...] há de um lado, impressões reais feitas nos órgãos dos sentidos e, do outro, lembranças que vem inserir-se na impressão e aproveitar-se da sua vitalidade para voltarem à vida.”¹⁵⁴ O nosso passado normalmente permanece quase que inteiramente oculto, inibido pelas necessidades da ação presente sem, contudo, deixar de exercer sua pressão na consciência voltada para a ação eficaz. Mesmo quando não se explicitam em forma de imagem, nossas lembranças formam uma cadeia - até mesmo nosso caráter pode ser considerado como uma síntese atual de todos nossos estados passados que se acumulam e inclinam o espírito com um peso próprio. Aliás, sob esta forma condensada, nossa vida psicológica anterior existe inclusive mais do que todo o mundo externo, do qual só percebemos uma pequena parcela, ao passo que usamos a totalidade de nossa experiência vivida para tornar essa pequena parcela percebível¹⁵⁵. Não se deve julgar que as lembranças lá do fundo da memória permaneçam inertes, pois elas ficam na expectativa, sempre atentas. Embora no homem a memória possa ser menos prisioneira da ação, ainda adere a ela de forma predominante e sempre que uma lembrança pessoal é evocada na vigília, por mais alheia que pareça às nossas preocupações do momento, está invariavelmente ligada a ela sob algum aspecto.

[...] nossas lembranças num dado momento, formam um todo solidário, digamos uma pirâmide, cujo topo incessantemente móvel coincide com nosso presente e embrenha-se com ele no futuro. Mas, por trás das lembranças que vem assim pousar sobre nossa ocupação atual e revelar-se por meio dela, há outras, milhares e milhares de outras, embaixo, abaixo da cena iluminada pela consciência. Sim, acredito que nossa vida passada está ali, conservada até em seus menores detalhes, e que não esquecemos de nada, e que tudo o que já percebemos, pensamos, quisemos desde o primeiro despertar nossa consciência persiste indefinidamente.¹⁵⁶

O conjunto de lembranças exatamente localizadas e bem detalhadas, que constitui a série de nossa história vivida, é o último invólucro da nossa memória. As lembranças aí são

¹⁵⁴ BERGSON. O sonho, In: A energia espiritual, p. 99.

¹⁵⁵ O preconceito teórico que nos impede de aceitar a sobrevivência em si do passado se deve, sobretudo, ao fato biológico de que apenas o que é útil nos parece real. Curiosamente, uma existência fora do cérebro nos parece clara quando se trata dos objetos, mas obscura quando se trata do sujeito. Presume-se que o espaço possa conservar coisas que se justapõem à medida que o tempo destruiria a si mesmo ao se desdobrar. O espaço abrir-se-ia indefinidamente à nossa frente enquanto que o tempo se fecharia à medida que passa.

¹⁵⁶ Idem, p. 95.

essencialmente fugazes e só se materializam em imagens se forem sugeridas por alguma postura corporal, ou se o acaso contar com a indeterminação de uma postura que deixou o campo livre para o capricho de sua manifestação. Malgrado as aparências, a vigília é para elas a grande noite do espírito, enquanto que o sonho elabora uma inesperada dança macabra capaz de arrastar consigo o alvorecer de suas imagens. O sono pode de fato provocar um desinteresse responsável por transpor os limiares da consciência e reverter a direção que concentrava num único ponto todas as atividades da memória. Na ocasião do sonho, as lembranças perdem as barreiras que as mantinham nos subterrâneos da consciência: erguem-se, agitam-se e correm para juntas para a porta que acaba de entreabrir-se. Com frequência percepções desatentas que nunca nos demos conta aparecem, assim como pensamentos que não couberam no presente e só nos tocaram na vigília como relâmpagos ou sensações que passaram quase despercebidas. Incidentes insignificantes aparecem até com mais frequência que fatos importantes: o que retorna é o menos notado. Ora, as lembranças que mais se harmonizam com o eu distraído dos sonhos são aquelas que não portam a marca do esforço. Além do mais, sua velocidade não precisa adotar o ritmo da realidade: imagens precipitam-se da maneira que lhes aprouver. Não obstante, o que garante sua existência ainda é, de alguma maneira, uma matéria-prima difusa oferecida pelos sentidos ou sensações internas corporais, as quais nunca deixam de afetar o a memória, fazendo-lhe sugestões vagas e indeterminadas. É preciso material bruto para fabricar sonhos – poeiras visuais, tato interior (sensações viscerais), ruídos orgânicos, pressões na pele, sons mundanos, enfim, esboços vibrantes e vívidos, embora indecisos, que atraem uma série de lembranças capazes de fornecer-lhes uma só alma.

Agora, são formas mais vagas que se delineiam a meus olhos, são sons mais indecisos que impressionam meu ouvido, é um toque mais indistinto que se espalha na superfície do meu corpo; mas são também sensações mais numerosas que me vêm do interior de meus órgãos. Pois bem, entre as lembranças-fantasmas que aspiram a um lastro de cor, de sonoridade, de materialidade enfim, as únicas bem sucedidas serão as que puderem assimilar a poeira colorida que eu vejo, os ruídos externos e internos que ouço etc., e que, além disso, se harmonizarem com o estado afetivo geral que minhas impressões orgânicas compõem. Quando se operar essa junção entre a lembrança e a sensação, terei um sonho.¹⁵⁷

Em vista disso, é fácil concluir que o sonho nada cria. Ao ampliar extensivamente a percepção para dimensões corporais ignoradas durante a vigília, por exemplo, a atitude da memória não muda radicalmente de natureza, já que essa ampliação apenas é fruto de um relativo relaxamento. Ademais, nem precipitação aleatória, nem abundância são sinais de

¹⁵⁷ BERGSON. O sonho. In: A energia espiritual, p. 96.

força no âmbito do espírito: o que exige esforço é ora uma necessária regulação em função do presente, ora um impulso que apresenta novas ordens nascentes. Na primeira alternativa, ao se concentrar na experiência motora, a duração é marcada pelo ritmo dos acontecimentos externos, a memória se manifesta com discernimento prático. Então, o andamento de sua vontade é desacelerado ao se dividir em blocos de tempo, como um relógio que “distribui por um período de vários dias o escape de sua mola, o qual seria quase instantâneo se fosse livre.”¹⁵⁸ Na segunda alternativa, a composição de uma obra faz da vontade um jorro de novidades, cada qual encerrando coordenadas espaciais únicas e intensidades incomensuráveis. De toda maneira, a intervenção de um poder de seleção é indispensável nesses dois casos. Os trabalhos artísticos que se dizem terem sido executados no decorrer de um sonho não o foram verdadeiramente. A sonata de Tartini¹⁵⁹, músico do século XVIII cuja composição ele atribui ao diabo que lhe apareceu em sonho, apoderando-se do violino, não seria ela inventada no curso do esforço de rememoração? Não teria sido, ao invés da imagem do diabo em sonho, a força diabólica da própria vida que soprara aos seus ouvidos e cujas curvas sinuosas modulou em sonata? Ao acordar, fazemos acréscimos espontâneos aos sonhos, modificando-os retroativamente, preenchendo lacunas consideráveis. A disposição do espírito que cria é absolutamente distinta daquela que sonha; mesmo que aja no decurso do sono, nada tem a ver com a dispersão tipicamente material em que o sonho decai.

De fato, acredito que, quando o espírito cria, quando faz o esforço que a composição de uma obra ou a solução de um problema exige, não há sono – pelo menos a parte do espírito que trabalha não é a mesma que sonha; ela prossegue no subconsciente uma busca que não tem influência sobre o sonho e que só se manifesta no despertar.¹⁶⁰

A propósito, o sonho em si revive detalhes esquecidos, fragmentos de percepções distraídas, um passado irreconhecível, fazendo uma montagem incoerente que a inteligência não tarda a procurar significados. Isso mesmo, não há incapacidade lógica no sonho, somos apenas indiferentes a ela no que tange à reprodução imagética das imagens. Mas a inteligência continua a raciocinar, evocando outras lembranças igualmente fragmentárias, que ao preencher lacunas apresentam outras séries em desordem, que pedem mais explicações, evocando outras lembranças e assim por diante. *Neste ponto preciso, também podemos separar incrivelmente o ato da criação do fato do sonho: “Direi quase com o risco de beirar*

¹⁵⁸ BERGSON. O sonho. In: A energia espiritual, p. 106.

¹⁵⁹ A sonata do diabo (Devil's Trill) de Tartini.

¹⁶⁰ IDEM, p. 93.

o paradoxo que, ao contrário, o erro de quem sonha é raciocinar demais.”¹⁶¹ O sentimento do absurdo advém justamente dessa tentativa intermitente de interligar imagens incoerentes; resultado: só pode parodiar a razão e se divertir em simular o raciocínio normal. Quando se cria, por sua vez, a intervenção da inteligência apresenta-se em menor proporção e escala, remodelando-se, inclusive, de acordo com a nova ordem instaurada.

Para além do mundo dos sonhos, contudo, as sombras que se interpenetram na escuridão de um fundo intenso da memória remediavam sua impotência agindo como fantasmas que perdem sua individualidade, rarefazem tão bem sua originalidade, que conseguem se restringir ao máximo para caber em situações presentes. Engendram assim uma esfera de ação automática, que se move entre as posições extremas do cone, sem jamais se fixar em nenhuma delas. Prisioneira desse vaivém, nossa vida psicológica conecta o estado sensorial e motor à totalidade dispersa das lembranças, dando às suas representações o suficiente de imagem e o suficiente de ideia para que elas possam contribuir utilmente para o presente. Como fazer essa condição da ação geral transformar-se em meio para um ato essencialmente livre?

Mas esse invólucro extremo se restringe e se repete em círculos interiores e concêntricos, que, mais estreitos, suportam as mesmas lembranças diminuídas, cada vez mais afastadas de sua forma pessoal e original, cada vez mais capazes, em sua banalidade, de se aplicar à percepção presente e de determiná-la à maneira de uma espécie que engloba o indivíduo.¹⁶²

O círculo mais estreito de percepção dota o espírito de uma orientação exclusivamente prática, seu grau de tensão correspondente faz a existência passada servir ao futuro, reduzindo experiências pessoais conservadas em detalhe a fórmulas gerais de ação. A consciência aqui simplesmente retém o passado e antecipa o futuro; consiste em uma zona de ações possíveis, campo mais ou menos intenso de acordo com a margem de escolha que implicar. Duas formas de memória intervêm nesse funcionamento: antes de tudo, a contração que permite que haja de fato fenômeno perceptivo pela contração de uma multiplicidade de momentos; em segundo lugar, o movimento que recobre a percepção com uma capa de lembranças para completá-la e esclarecer a situação presente. Isto posto, nota-se que a maior parte das ações que ocupam uma existência logo cai no habitual, ainda que a consciência esteja sempre minimamente presente e que imponha, nem que seja de direito, algum grau de elasticidade e hesitação em vista de uma maior eficácia nos procedimentos práticos. Embora toda ação esboçada, mesmo livre, seja um hábito nascente, a individuação cognitiva pede contribuição da consciência como um todo, sendo naturalmente impura. Não é possível, nesse

¹⁶¹ BERGSON. O sonho. In: A energia espiritual, p. 100.

¹⁶² DELEUZE (org.). Memória e vida, pg. 59.

sentido, encarnarmos o personagem extremo do *impulsivo* ou *autômato*, como Bergson coloca, o qual viveria constantemente no presente puro e encenaria toda sua existência sem conferir individualidade a nenhum acontecimento. Incapaz mesmo de pensar o universal, esta lei abstrata seria traduzida imediatamente no autômato absoluto por hábitos motores: toda a diferença de sua existência passada, ao invés de aparecer por meio de representação, seria *atuada* ou desempenhada na ocasião de sua aplicação sensório-motora. Tampouco o inverso seria viável: um ser humano não poderia sonhar toda sua existência ao invés de vivê-la, tendo sob seu olhar a multidão infinita dos detalhes de sua história, pois, sequer história ele teria. A verdade é que na vida normal esses dois personagens se penetram intimamente, abandonando suas purezas originais e constituindo um modo de ação intermediária. A *ideia geral* é instrumental para criar o esquema que submete a duração a esse funcionamento bem restrito ao mesmo tempo em que o espaço é jogado sob a extensão como artifício de divisibilidade que auxiliaria seu prolongamento em ação, sua inserção entre as coisas. A contração em questão instaura uma ordem espaço-temporal capaz de dar à duração cores assimiláveis e contornos palpáveis. Toma emprestado, portanto, um senso prático do autômato e rouba o perfume das diferenças individuais do sonhador, vagando de um extremo a outro entre a esfera da ação instantânea e a lembrança pura. O pensamento o reflete: ao oscilar entre cristalizar-se ou evaporar-se, mantém certo equilíbrio entre corpo e mente bastante conveniente ao esforço de penetração na realidade material. A ideia geral aparece justamente na confluência dessas duas correntes, conectando a memória contemplativa com a memória motora. A primeira se relaciona com a lembrança pela apreensão das suas diferenças e a segunda pela percepção das semelhanças. Em outras palavras, ao invés de se extrair a generalidade a partir da percepção de particularidades por meio do isolamento de qualidades comuns, afirmamos que a ideia geral é um dos efeitos de dissociação do espírito, da qual a memória discriminativa também resulta. Grosso modo, começamos com um sentimento confuso de qualidade marcante, que não se confunde com a semelhança a qual o espírito chegará por generalização. A partir daí, opera-se uma dissociação, cujas vias divergentes são, de um lado, a generalidade concebida e, de outro, individualidade percebida.

A análise reflexiva o depura em ideia geral; a memória discriminativa o solidifica em percepção do individual.[...] A memória introduz as distinções nas semelhanças espontaneamente abstraídas. O entendimento retira do hábito das semelhanças a ideia clara da generalidade¹⁶³

¹⁶³ Matéria e memória, pg. 185.

Se não fosse assim, cairíamos em um círculo fechado inexplicável, já que para generalizar, é preciso extrair semelhanças, mas para extrair semelhanças, é preciso saber generalizar. Além de tudo, a capacidade de extrair do ambiente o que atrai ou interessa praticamente não é algo exclusivamente humano, está presente nos organismos mais simplórios, até mesmo nas células. Com efeito, o hábito é para a ação o que a generalidade é para o pensamento. A extração de semelhanças não é de natureza psicológica, é força objetiva natural que provoca os mesmos efeitos de conjunto a seguirem as mesmas causas profundas. Trata-se de um germe que a consciência humana desenvolve em ideias gerais. O sentido paradoxal desse processo é inserir na ação presente a maior soma possível de modificação por meio da imitação do já feito. Sem dúvida, arrisca hipnotizar-se ao longo de seu desenvolvimento, assumindo muitas vezes uma vã atitude de repetição ou uma rigidez categórica que em nada auxilia sua superação. O inegável é que, por definição, a consciência conjuga a síntese presente de durações com a distinção interessada dos objetos e do passado para convergi-los na direção da ação. O poder de agir dá ao corpo organizado a faculdade de operar mudanças nas coisas, apresentando sempre, em grau mais ou menos elevado, o caráter da contingência.

A cada circuito mental elaborado, correspondem-se modos de conhecimento que ora variam em grau, ora explicitam uma mudança de natureza. Afinal, sabe-se que entre seus dois lados extremos e o duplo esforço de *encenar* e *imaginar* continuamente o passado, a duração inventa em seu curso uma infinidade de estados intermediários de memória. Mas não há relação de erro e verdade entre circuitos inferiores e superiores esboçados, já que seus respectivos conhecimentos *têm um uso* que pode, ora bastar-se a si mesmo, ora servir de meio para a realização de outro. A inteligência, por exemplo, espelha tão bem na reflexão discursiva a generalidade difusamente sentida que seus quadros constitutivos são antes depurações lógicas de verdades biológicas do que especulações puras feitas com o material dos sentidos. Essa variação gradativa entre percepção e inteligência vem esclarecer tão-somente (com um pouco mais de perfeição) a distância artificial, necessária, tornada intransponível, entre sujeito e objeto, mas não altera a perspectiva do todo ou a natureza da ação implicada. Sempre que implica o menor rudimento de escolha, supõem-se representações antecipadas de ações possíveis, isto é, as possibilidades de ação se desenham na consciência antes da própria ação – daí a operação subtrativa a percepção natural. A ação que se segue é a resposta em parte indeterminada do ser vivo às solicitações do meio e à satisfação de necessidades orgânicas e força, no processo, uma individuação cognitiva. Para isso, coloca em jogo graus diversos de virtualidade interna (tensões e distensões) com possibilidades externas

marcadas pela percepção. Dentro dessa capacidade específica de agir, o que diferiria um espírito que se rege pelas leis gerais do entendimento daquele que voltaria toda a sua memória para uma ação voluntária que fosse expressão de liberdade individual? Ainda, como atingir uma perspectiva que dissolveria sujeito e objeto, que planaria sobre todos os pontos de vista, conectando a existência individual da duração à sua fonte criadora? Nesse último caso, saltar-se-ia para um tipo de ação que difere por natureza das outras, qualificada pela criação radical. Afinal, como não pode haver criação em geral e cada criação só se afirma através da sua obra, é impossível esboçá-la antes ou depois de sua própria erupção. Desse modo, a colocação de uma singularidade não participa da noção de livre arbítrio, haja vista o arrebatamento indivisível que acompanha seu funcionamento explosivo. Além disso, o circuito predominante não desenha a percepção da mesma maneira que um centro de ação comum, podendo ora estendê-la no espaço, ora complicá-la intensamente no tempo.

Ora, todo ato de atenção implica inegável solidariedade entre os elementos do circuito. Contudo, *só se pode passar a um grau de concentração superior ao criar circuitos novos e completos que englobem o primeiro. Entre um círculo e outro da memória, só há em comum o número de elementos implicados, tanto é cada qual é fruto de tensões irreduzíveis e de disposições às vezes incomunicáveis do espírito*. Não se vai de um a outro por mera expansão periférica – todo circuito se faz de dentro pra fora. Sabe-se que é a memória inteira que entra em cada um desses circuitos, mas a maneira como ela se apresenta muda em função da utilidade à qual está submetida. Um dos traços característicos do circuito artístico é furtar-se a todo caráter útil, adquirindo um sentido estético que evidencia que o indivíduo é veículo de movimentos mais puros que o deslocamento espacial ou qualquer grau mais complexo de ação presente. Mas iria ele negligenciar esse plano de consciência em que o corpo age habitualmente? Começamos pela distinção entre a ação geral e a ação voluntária, pelo sentido que adotam e os planos de consciência que mobilizam.

Se nos voltarmos ao que há de menos intelectual no nosso espírito¹⁶⁴, ou seja, se retomarmos a direção mesma da espiritualidade, sentimos que é no interior da nossa própria vida que mergulhamos. Há no mais íntimo de nossa duração todo o passado, sempre em andamento, que se avoluma sem cessar: essa sensação não carrega nem uma molécula de representação. Mas dificilmente conseguimos fazer coincidir nossa vontade com esse limiar móvel que o abarcaria por completo convertendo toda nossa personalidade em gestos atuais. Na verdade, seria preciso uma contração violenta do espírito para apanhar o passado que

¹⁶⁴ Lembremos que a materialidade e a intelectualidade têm gêneses comuns, por isso se correspondem tão bem, permitindo que um aspecto do mundo se preste ao cálculo.

escapa e empurrá-lo, compacto e indiviso, num presente que ele criará ao nele se inserir. Os raros momentos em que isso acontece caracterizam uma das duas formas daquilo que Bergson chama de ato livre. Esse acontecimento seguramente não se assemelha à visão contemplativa da totalidade da existência, como no caso da rememoração livre de interesse presente no sonho ou no simples divagar da vigília, cuja atualidade representativa dá ao todo uma dispersão incompatível com qualquer precisão seletiva. Atinge-se, na verdade, uma contração excessiva da memória psicológica, abarcando-a pela sua força virtual. Essa tensão é capaz de mudar a natureza da ação, pois o todo implicado se divide qualitativamente, se diferencia e reinventa cada uma de suas partes ao ser atravessado por um impulso de ordem vital. Em tese, eis a única possibilidade de o atual tornar-se adequado ao virtual. Ainda assim, não se pode dizer que a coincidência do nosso eu com o seio de nossa duração seja absoluta, uma vez que admite gradações bem variáveis. Sobretudo, não se vincula inteiramente seu íntimo com o todo do universo, chegando, no máximo, até o limiar que o mantém numa tensão propriamente humana, por vezes permanecendo restrito a seu encerramento subjetivo. A rigor, esse modo de ação não pode ser o efeito de uma vontade puramente autônoma, já que se funda em exigências exteriores a ela; tampouco é a uma simples reação biológica, já que supõe metafisicamente a indeterminação da consciência. Não existe liberdade absoluta do ponto de vista do voluntarismo implicado na ação, porém quanto mais a se aproxima a totalidade da duração restrita com a direção em que o passado se lança, isto é, quanto mais se insere a vontade no ato, maior a capacidade da vida se recriar no âmbito individual ou em escala psicológica.

Quanto mais tomamos consciência de nosso progresso na pura duração, mais sentimos as diversas partes de nosso ser entrarem umas nas outras e toda nossa personalidade se concentrar em um ponto, ou melhor, numa ponta, que se insere no porvir, encetando-o sem parar. Nisso consiste a vida e a ação livres.¹⁶⁵

O ato livre aqui tratado ainda se vincula a uma manifestação espacial; mais do que isso, por mais que supere tanto a esfera a ação automática (com a intervenção ativa da hesitação), quanto a própria esfera da hesitação (à medida que a duração individual entra inteiramente no jogo), o espaço ainda é responsável por impor formas de ação ao pensamento e à vida. Isso implica uma submissão incontestável à rede abstrata de coordenadas - simplesmente concebida - que se estende embaixo da ação sob a forma de esquema, traduzível por vetores euclidianos. Portanto, a modalidade ativa aqui tratada refere-se mais precisamente à *ação voluntária*, pois evidentemente é capaz de responder a um problema colocado do

¹⁶⁵ DELEUZE (org.). *Memória e vida*, pg. 54.

exterior com mais autonomia do que a escolha entre uma série de opções virtualmente esboçadas. Respeitada a distância com o objeto, o que vai realmente distingui-lo da simples *ação geral* é o fato de mobilizar a personalidade inteira no ato, fazendo o sujeito tomar controle de si e sentir-se dono de seu destino. Muitos vivem e morrem sem atingir isso que pode ser qualificada como uma decisão verdadeiramente livre. Trata-se efetivamente de um grau de tensão elevado, embora não possa confundir-se por todo lado com a liberdade criadora do *elã*, sendo um grau ainda inferior do ato livre. Sua memória, contudo, não sucumbe ao teor generalizante da atividade automática: contrai toda a história vivida, pensada, sentida, imaginada num único ponto, como se faz no movimento do arco para lançar sua flecha o mais distante possível (contudo, sem nunca perder a vivacidade e a coloração de cada um de seus estados). O ato emana da alma inteira e ela está inteiramente impregnada do ato que se realiza: seus estados interiores se interpenetram sem se confundirem até desembocarem na execução espontânea de um ato imprevisto. Embora o Eu não seja mais percebido pela sua refração no espaço, pela sua solidificação em palavras ou pelos estados que se acomodam à facilidade das relações sociais, a consciência continua a tocar o mundo exterior pela sua superfície, a qual conserva a impressão das coisas. Submete-se ainda à contiguidade que a lógica do espaço estende sob o mundo físico percebido, fazendo do ato uma manifestação exterior que, não obstante, penetra em sua crosta espessa, podendo até rachá-la e provocar modificações consideráveis. Mas quando isso acontece, trata-se de uma consequência do ato livre e não parte integrante de seu próprio modo de agir.

Quanto à criação propriamente dita, aí o homem é capaz de reencontrar todos os níveis, todos os graus de distensão e contração que coexistem no todo virtual, violentando a lógica orgânica e moral da duração que se fecha e passeia em torno de si própria. Traça uma direção aberta, em que todas as durações – inferiores e superiores a ele - lhe são interiores. Engendra no ato outra concepção de espaço, cujas leis serão postas em função da consistência que se faz enquanto ela se faz. Tece uma inevitável redefinição de distâncias, com pontos de referência adimensionais e o implacável poder reorganizador de latitudes e longitudes. No lugar de se situar num estrato já organizado da natureza, abarca e embaralha todos os planos virtuais e atuais, ultrapassando o seu próprio plano como sua própria condição para exprimir enfim a *Natura naturante*. “[...] c’est pour revenir à la Nature naturante que nous nous détachons de la Nature naturée.”¹⁶⁶ Mesmo as fronteiras entre interior e exterior são apagadas. A sua totalidade aberta ou unidade instável atualiza a liberdade em si, isto é, tal como o *elã* a

¹⁶⁶ BERGSON. Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1024.

realiza, produzindo em seu curso uma despersonalização. Nem automatismo, nem voluntarismo, a sensação que acompanha a abertura não contém mais o sentido do controle sobre si, mas Segue-se daí que a vitalidade que constitui a atividade artística está inteiramente na supraconsciência, essencialmente criadora, que se expande em forma de elã atravessando matéria e mistos, os quais, por sua vez, se compõem e se ampliam, coincidindo com a realidade não-subjetiva da consciência. Na brecha que se abre naturalmente entre excitação e movimento espacial, favorecida pelo grau elevado de eficácia cerebral, que tende a analisar estímulos recebidos e distribuir procedimentos eficazes de reação, não se pratica meramente uma equação físico-química condizente com uma matéria particularmente complexa. É toda a memória, não só aquela bem localizada com psicológico-motores, que pode se infiltrar nesse intervalo. Conduzida por forças alheias a esses fins, inumana por natureza, coincide-se com o jorro do impulso vital à proporção que se separa da personalidade que o atualiza e supera o suporte material que lhe serve de veículo. Sobre a linha de diferenciação do homem, o impulso vital encontra o raro triunfo de potencializar seus movimentos com a detonação de explosivos de longo alcance, previamente acumulados no corpo, embora desviados para ações que são tanto a solução, quanto a própria colocação de um problema. Concentra-se em atravessar a matéria viva lapidando-a em instrumento de liberdade. Ora, o cérebro humano não tem nenhuma vantagem de complicação físico-química em relação aos outros centros nervosos animais, a não ser o número de escolhas ao qual ele se dispõe e que abrange uma maior distância no espaço, permitindo, na mesma proporção, um maior mergulho no tempo.

Longe de dar à constituição cerebral em si a justificativa da possibilidade do homem se tornar um criador, deve-se remeter a realidade da criação antes aos intervalos que se assentam em sua plasticidade, quando a hesitação da consciência pode se elevar à indeterminação da duração pura, mudando de natureza intensiva e de direção metafísica. O número ilimitado de mecanismos motores que podem ser montados pelo cérebro abre o organismo a realizações imprevistas. Ali naquele pequeno intervalo em que uma lembrança útil viria se instalar para garantir o esquecimento do espírito de sua totalidade crescente, assegurando sua inserção na sua extremidade presente, algo estranho a essa operação acontece: o corpo passa a imitar a vida do espírito, instalando-se no passado puro. Evidentemente, tal abertura não é mais do que uma condição: é como se o cérebro se tornasse poroso e por entre seus poros passassem vapores capazes de entorpecer todos seus mecanismos, enganando seus propósitos originários. Finalmente, a natureza quebra a correia do determinismo ao qual submetera toda a matéria para dela se servir como um meio para rasgar essas mesmas malhas com que se vestira. De início, sem dúvida, não pôde prever que a

energia de suas máquinas orgânicas seria quase que inteiramente dedicada a prover seu próprio equilíbrio e não para saltar por sobre si mesmo. Porventura a finitude do elã tenha jogado com esses obstáculos justamente para levar sua potência o mais longe possível. *Seja como for, quando o homem se torna criador e se desvia tanto da sua espécie (homo-faber), quanto de sua individualidade, conectando-se ao todo aberto, evidencia-se que a vida finalmente conseguiu fabricar uma mecânica que triunfa sobre o próprio mecanismo. Antes cativo da lógica montada sobre seu corpo e das técnicas que o prolongavam, agora o recodifica a ponto de empregar amplamente o determinismo em função da criação do absolutamente novo.*

Com o homem, a consciência rompe as correias. No homem, e no homem somente, ela se liberta. Toda a história da vida até então tinha sido a de um esforço da consciência para levantar a matéria, e um esmagamento mais ou menos completo da consciência pela matéria que recaía sobre ela. [...] Tratava-se de criar com a matéria, a qual consiste na própria necessidade, um instrumento de liberdade, de fabricar um mecanismo que triunfasse para além do mecanismo e de empregar o determinismo da natureza para conseguir passar através das fissuras na rede estendida.¹⁶⁷

Em virtude desse amplo alcance, não havemos de pensar que o homem seja o termo da evolução no sentido de uma finalidade cumprida. Bergson é bastante claro quanto a isso: a natureza não faz planos, nem projetos. Aliás, caso ela tivesse sido ferida consideravelmente com os acidentes de percurso, a corrente da vida teria se divisado de maneira diferente, nós teríamos sido em ambas as esferas do físico e da moral um tanto diversos disso que somos. Tampouco se pode dizer que a humanidade é o ponto culminante da evolução inteira, já que sua realização se deu em muitas linhas divergentes. Aquilo que faz do homem “la raison d’être de l’évolution” é a possibilidade latente de converter o impasse que atrapalhava o elã a se propagar indefinidamente (e que forçava sua onda imensa a se interromper, distribuindo-se em pequenos redemoinhos) em esforço para continuar o movimento vital. Trata-se da capacidade de fazer uso da sua espécie e de sua individualidade para ultrapassar essas determinações, abrir sua duração até mesmo às tendências de outras linhas evolutivas (já que tudo se compenetra no virtual), retendo o que haveria para ele de positivo seja na animalidade, seja no mundo vegetal, podendo até tornar-se íntimo do ritmo de seus obstáculos materiais para dotá-los de conduta expressiva. Em outros termos, o homem só é especial face aos outros seres ao passo que pode, no curso de sua existência, abandonar grande parte de si mesmo, integrando em sua duração aspectos de todo conjunto do mundo organizado, cujo maestro é a própria liberdade vital. “*Tudo se passa como se um ser indeciso e vago, que poderíamos*

¹⁶⁷ BERGSON. L’évolution Créatrice, p. 719.

chamar, como quisermos, homem ou super-homem, tivesse procurado se realizar e só o tivesse conseguido abandonando na estrada uma parte de si mesmo.” ¹⁶⁸ Não há humanismo em Bergson à medida que a espécie humana é considerada, como todas as outras, uma parada no fluxo contínuo da vida, isto é, é fechada por definição. Aquela corrente que sobe do mais íntimo da consciência para quebrar o círculo que a cristaliza numa espécie dada é uma aspiração quase divina, distinta daquilo que a atravessa, ainda que adote necessariamente suas sinuosidades na hora mesmo de ultrapassá-la. Seu privilégio está unicamente na capacidade de ultrapassar seus limites, utilizando-os como condição para esse sobrevoos.

Ao rachar a consciência que o fazia homem, ele atinge a perspectiva não-atual da natureza como um todo. Esse acesso é feito por meio de ação e não pela passividade de uma contemplação, tanto é que, nesse caso, o conhecimento absoluto alcançado se equivale em todos os pormenores à criação. A atividade criadora não é, portanto, de ordem transcendente. Assim como não se pode ver oposição entre o fechado e o aberto (o primeiro é território e caso particular do segundo), a mecânica em geral pode servir tanto à hipnose do orgânico sobre si mesmo, quanto à abertura da vida. Eis também a ambivalência da técnica, tanto na sua origem quanto na sua tarefa. É evidente que isso não é o mesmo de afirmar sua neutralidade, já que o peso de tudo que é voltado para a matéria tende exatamente à busca do menor uso de energia, isto é, tende ao conformismo e às saídas mais fáceis. Tudo muda, no entanto, quando o homem é liberado do nível que o reduzia ao *homo faber*, que reduzia o espírito à intelectualidade, e sua duração enfim encarna uma memória cósmica que atualiza ao mesmo tempo todos os níveis de liberdade. Ora, faz-se apelo a um corpo previamente organizado para tal realização, para que o trabalho dado de seus mecanismos possa ser reorientado em direção à abertura do espírito. Perguntar para que serve um órgão ou qual a função do corpo torna-se desprovido de sentido teórico e prático, com a mesma exaltação com que a velocidade evolutiva da vida desqualifica amplamente a noção de determinismo. Todo o procedimento que conecta o homem que se desvia de sua condição a um sentido mais elevado da natureza implica uma multiplicidade de estados de alma ou circuitos irreduzíveis que, malgrado suas diferenças de natureza, põem-se a se cruzar continuamente, cada qual contribuindo ou roubando um pouco da substância do outro. Deus, homem, bicho, planta, estrelas, moléculas, forças: sua interação recíproca e universal conduz a uma dança única que os reúne na colocação de um novo mundo. Nessa direção, a técnica é igualmente capaz de sair de sua dimensão estritamente mecânica, enganar sua propriedade venenosa para encarnar uma

¹⁶⁸ BERGSON. *L'évolution Créatrice*, p. 721 (tradução nossa).

poção mágica: longe de consistir num fenômeno independente que, no lugar de elevar o homem ao panteão dos deuses o puxava para o plano das bestas, a técnica passa a condensar a história e o sentido do universo com o poder de auxiliar na transformação do passado em potência impessoal de criação. Enfim, a arte mantém uma relação afetiva oscilante com a técnica - entendida menos como um conjunto de regras a seguir do que a submissão do corpo a um comportamento instrumental – pois ela não só executa uma ideia prévia, como também participa de sua elaboração mental. Por outro lado, o procedimento artístico torna-se intransigente a seus caprichos quando a dimensão técnica tende a assumir controle da composição estética, arruinando-a. Em todo caso, a técnica¹⁶⁹ deve ora nascer no interior mesmo do procedimento, ora contribuir com suas virtudes prévias na composição artística à medida que se insinua na matéria, submetendo-a a novas ordens intensivas e extensivas deixando passar o mais livre possível a direção metafísica que a carrega a rumos distintos dela mesma.

3.4. Reprodução, invenção e criação: Distinções quanto ao esforço mental

A imanência do plano de composições da vida, ao dividir-se em formas individuais, admite também graus de intensificação da atividade livre, que correspondem ao poder de criação de cada duração. Há uma latitude de risco em cada tipo de ação, como também possibilidades de entorpecimento da consciência (eclipse do poder de hesitação e escolha). Quando é suficientemente permeável ao impulso que o determinou, assume-se o sentido avante do tão atraente futuro - invasão da estrada do tempo. Vamos desde as modificações infinitesimais que podem ser obtida da matéria por acumulação progressiva à organização de ações cada vez mais amplas, eficazes e imprevistas. Chegamos até mesmo na indeterminação mais livre imaginada pela natureza: a criação de seres vivos que são, eles mesmos, não só veículos de ação, mas também criadores: como se a criação fosse uma empresa de deus para criar deuses, tendo todo o universo se curvado para se inserir na corrente da vida, ainda que se ofereça simplesmente enquanto meio. Curiosamente, a complexidade crescente dos corpos se lança na direção do cada vez menos acabado. A inteligência no homem, por exemplo, é uma forma vazia, capaz de variar infinitamente seus objetos. O próprio desenvolvimento do cérebro em geral permite que mecanismos motores entrem em relação com pontos cada vez

¹⁶⁹ Lembremos que, em sua gênese, a técnica é uma extensão ou projeção do corpo humano, o qual passa a poder realizar aquilo que não trouxe em sua configuração, ou seja, aparecendo na ausência do instinto que atinge diretamente o fluxo da vida e se relaciona imediatamente com sua matéria constitutiva, a inteligência desempenha o papel de intermediária com o mundo, por meio da fabricação de instrumentos úteis para a satisfação de suas necessidades mais primitivas.

mais longe no espaço, aumentando consideravelmente o número de coisas com as quais se agencia, sofrendo influências cada vez mais longínquas, engrandecendo, portanto, a latitude deixada à ação. “A percepção dispõe do espaço na exata proporção que a ação dispõe do tempo.”¹⁷⁰ A partir de então, a distância entre uma excitação e uma reação é cada vez maior, permitindo a vida passar pelos intervalos, intensificando a hesitação e, mais, favorecendo ações que não respondem mais tão somente às circunstâncias exteriores e resistem ao presente. A liberdade criadora se distingue da ação voluntária justamente por não responder simplesmente ao seu confinamento no espaço e limitação no tempo, tirando sempre de si mais do que contém. O que isso significa, então, em termos de esforço mental?

Desde a atenção sensorial, passando por tarefas intelectuais bem simples até a concentração do espírito que lhe permite extrair a raiz quadrada ou inventar uma máquina há dispêndio de energia. Mas, o que caracteriza positivamente todos esses graus variáveis de atenção tem a ver com o esforço gerador de tais tarefas em particular. Da reprodução à criação, distinguimos uma série de planos de consciência distintos. Resta-nos saber se nós atravessamos esses planos um após o outro em cada atividade nem uma direção determinada ou se apenas um deles bastaria para a manifestação de cada um destes trabalhos. O esforço de rememoração em geral é a atividade menos complicada e, ainda assim, exige na evocação da memória o emprego de diversos processos simultâneos, como a evocação mecânica e a reconstituição inteligente. Ambos trabalham em conjunto, automatismo e reflexão unindo-se intimamente ao ponto de não sabermos onde um termina e onde começa o outro. Duas condutas podem ser tiradas dessa mistura: ora uma reprodução maquinal instantânea é possível, ora se pede uma reconstrução gradual e lógica. Em geral, a conduta humana de reprodução exige atitudes complexas da memória que torna seus planos quase indiscerníveis. Contudo, se nos voltarmos mais precisamente a dois momentos extremos que podem ser estimulados individualmente, seremos capazes de compreender como o esforço mental implicado em cada um deles pode ser responsável por trabalhos radicalmente distintos. Além disso, identificaremos até mesmo em que medida uma aparência de discurso erudito pode não ser mais que concatenação de frases sem implicação de esforço intelectual ou elã construtivo. Grosso modo, no nível de associação de imagens, move-se passivamente em direção exclusivamente horizontal, num plano único. Conversas inteiras podem ser pautadas por razões motoras enquanto aparentam uma coerência indicadora de esforço mental positivo. Acontece que o grau de esforço implicado numa atividade do espírito corresponde à

¹⁷⁰ BERGSON. *Matéria e memória*, p.20.

quantidade de planos de consciência atravessados. Quanto menor a multiplicidade dos tons mentais aos quais um objeto é submetido, mais fácil pode ser sua rememoração; não obstante, menor é seu sentido vital, mais próximo está da pura articulação habitual.

Existem artifícios e métodos de ensino que se prestam a estimulação de uma espécie de memória fotográfica do todo, pela qual a evocação instantânea das partes torna-se fácil. Nesse caso, é preciso excluir toda interpretação da imagem visual, auditiva ou das imagens de articulação que a percepção oferece. Para isso, deve-se fazer o espírito mover-se apenas entre imagens do mesmo gênero. Por exemplo, no ato de ver, apenas a imagem visual deve atuar, excluindo-se toda imagem auditiva; sobretudo, deve-se evitar qualquer hesitação ou adivinhação de sentido, já que o objetivo é fazer a inteligência situar-se num único plano de sensações brutas e movimentos desenvolvidos, sem que intervenham elementos mais abstratos. Se os elementos que são objetos de rememoração se situarem no mesmo plano de consciência do qual vieram, basta estendê-los um a um que toda a série se apresenta ao espírito. Aliás, sente-se muito isso quando recitamos um poema ou cantamos uma música que foram aprendidos na infância. Sua lembrança complexa não admite que penetre uma reflexão sobre o sentido, sob o risco de atrapalhar a evocação ao invés de facilitá-la. As lembranças, nesses casos, podem ser separadamente ou auditivas ou visuais, mas nunca deixam de ser motoras – vinculam-se a hábitos de articulação.

Se pararmos no meio da recitação, nosso sentimento de incompletude nos parecerá dever-se ora a que o restante do poema continua a cantar em nossa memória, ora a que o movimento de articulação não foi até o fim de seu elã e gostaria de esgotá-lo, ora e quase sempre a ambos ao mesmo tempo. Mas é preciso notar que esses dois grupos de lembranças – lembranças auditivas e lembranças motoras – são da mesma ordem, igualmente concretos, igualmente próximos da sensação: retomando a expressão já empregada, estão num mesmo ‘plano de consciência’.¹⁷¹

A rigor, quando a memória vaga sem esforço sobre uma única superfície, o seu movimento depende do acaso e de leis gerais de conexão para completar um problema de ordem extensiva. Suas imagens são homogêneas entre si, embora remetam a objetos diferentes. Mas, há um outro tipo de movimento, cuja direção vertical permite a passagem entre planos distintos: é apenas nesse início de esforço que se pode deslumbrar uma verdadeira atividade do espírito. Decorar não é, portanto, o mesmo de se colocar a pensar o sentido. Para isso, ou seja, para que uma evocação venha acompanhada de um esforço é necessário que o espírito se mova de um plano a outro da consciência. A propósito, métodos eficazes de rememoração levam em conta um pequena parcela de esforço quando tem como

¹⁷¹ BERGSON. O esforço intelectual. In : a energia espiritual, pg. 159.

estratégia fazer os elementos todos convergirem num único ponto, reduzindo-os a fórmulas curtas capazes de sugerir o resto. Assim, tratados de mnemotécnica regram-se também por esse outro artifício mais avançado: diante de um trecho a ser decorado, põe-se a dividi-lo em parágrafos ou seções que levam em conta sua organização interna, obtendo uma visão de conjunto. Segue-se que *reproduzir* pode conter algo a mais do que a mero ato de decorar ou tirar fotografias mentais se envolver a construção de um esquema dinâmico, mas seguramente ainda não trabalha no âmbito do sentido. Em todo caso, evidencia-se nesse ponto que o aperfeiçoamento da memória é menos um aumento de retentividade do que uma habilidade maior para subdividir e encadear ideias – algo que exigiria um mínimo de tensão qualitativa. Dentro daquele conjunto esquemático esboçado, destacam-se expressões dominantes que são em seguida relacionadas com ideias subordinadas de tal forma que uma palavra seja capaz de chamar a outra imediatamente como uma corrente. Produz-se um esquema simples desdobrável em imagens múltiplas. Isso não significa que ele contenha o extrato empobrecido dessas imagens que serão depois desenvolvidas e, sim, que o esquema contém tão-somente a indicação do que é preciso fazer para reconstituí-las. Há indubitavelmente uma passagem de um plano a outro de consciência. Os jogadores de xadrez capazes de conduzir partidas sem mesmo olhar o tabuleiro admitem que as peças não se apresentam à memória fielmente, mas a todo momento exige-se um esforço de reconstituição. Dessa maneira, como músicos diante de um acorde, não é o aspecto externo das peças que é retido por suas mentes, mas seu poder, seu valor, sua função. O espírito do jogador é dominado por uma composição de forças, em que há uma interpenetração recíproca que todos os elementos, a partir da qual lhe é permitido tanto reconstituir os eventos sucessivos, como visualizar os elementos individualmente por meio da exteriorização de suas partes. À medida que o esforço de memória tende a desenvolver um esquema concentrado em elementos distintos e mais ou menos independentes uns dos outros, estados mentais heterogêneos participam de um movimento de descida do todo às partes. Nesse caso, um mesmo objeto participa de todos os momentos da operação, assumindo aspectos e intensidades diferentes. O sentimento de esforço advém desse trajeto que desce do esquema indiviso à imagem, embora não exclua a cada momento a superficial deambulação entre imagens.

É raro, aliás, que as duas operações se realizem isoladamente e que sejam encontradas em estado puro. A maioria dos atos de evocação compreende simultaneamente uma descida do esquema rumo à imagem e um passeio entre as próprias imagens. Mas isso equivale a dizer, como indicávamos no início deste estudo, que um ato de memória habitualmente contém em si uma parcela de esforço e uma parcela de automatismo.¹⁷²

¹⁷² BERGSON. O esforço intelectual. In: a energia espiritual, pg. 166.

Quanto à outra espécie de reconhecimento que nos enganamos ao caracterizar como esforço propriamente intelectual, quando na verdade limita-se a responder uma percepção com um ato apropriado, ela não deriva da constituição intensiva de uma visão de conjunto. Ora, sabe-se que a resposta habitual do corpo não se esgota apenas na ação visivelmente motora, pois que até o curso de uma discussão pode ser travado maquinalmente sem sequer chamar a intervenção da inteligência. Trata-se de uma maneira de compreender que exclui esforço, guiando-se por respostas e perguntas estereotipadas e banais ou, talvez, pela compatibilidade musical das palavras. Produz-se, assim, algo coerente mesmo que nenhum sentido salte ao espírito, que permanece sob uma tonalidade invariável (quase como o que acontece no estado de demência). O trabalho de interpretação do espírito, por sua vez, exige uma inteligência autêntica. Apesar das aparências, não se vai de uma imagem à sua significação, como se sua direção se bastasse em reduzir o concreto ao abstrato, traduzir o extenso em inextenso. *O esforço que marca esse tipo de atividade aponta para algo muito maior que uma mera tradução do mundo em conhecimento – exige-se que o sentido completo só seja reencontrado se for recriado no espírito.* Não se vai de enunciados linguísticos à ideias, assim como não se lê letras justapostas no lugar da palavra em si, ou palavras que se sucedem no lugar do sentido dado de um só golpe da frase. É preciso que a memória desempenhe o papel de reconstrução, insinuando-se sobre a moldura oferecida pelos estímulos sensoriais brutos que servem como pontos de referência. A propósito, todo mecanismo de reconhecimento – mesmo a percepção ordinária - recebe a maior parte de sua matéria da lembrança. É inconcebível que uma percepção possa evocar uma lembrança por semelhança, já que a primeira só se completa na segunda (que, na verdade, a antecede). O primeiro contato com a imagem percebida só é capaz de imprimir no pensamento uma direção, ao passo que a interpretação é de fato uma reconstrução que se esforça por recobrir o rastro deixado pelas impressões sensíveis. Enfim, esclarecemos, com isso, que os elementos psicológicos podem até ser os mesmos numa afetação sensorial, na atenção voluntária ou numa interpretação de sentido, porém é certo que cada qual envolve não só planos de consciência diferentes, mas passagens diversificadas de um a outro. São exatamente essas passagens que caracterizam o esforço implicado em cada atividade e, conseqüentemente, sua qualidade.

O fenômeno de atenção deve ser cuidadosamente avaliado: não se trata de uma depuração detalhada da imagem no plano único das impressões, mas uma intensificação da imagem ou enriquecimento gradual da percepção bruta por meio de sua recriação pela

memória. “[...] A atenção comporta uma certa projeção excêntrica de imagens que descem rumo à percepção.”¹⁷³ Sendo assim, o esforço de ordem intelectual que tende a prestar atenção e interpretar confunde-se com o movimento do esquema dinâmico (elaborado no espírito por meio da sugestão provocada pelo ato de perceber) que se dirige para as imagens que o desenvolvem ao recobrir a percepção. A intervenção da memória se dá de cima a baixo: é sugestão de esquema e não evocação de lembrança em que consiste o fenômeno de atenção. Traduzimos, portanto, o esforço pela atenção implicada. Isto não significa necessariamente controle das manobras conscientes em jogo, é até mesmo o contrário: a imanência de suas operações frequentemente é cortada pela transcendência do sujeito que quer descobrir sua causa eficiente. A Atenção de que tratamos nem precisa estar ligada às solicitações da atualidade. Aliás, a materialidade põe em nós antes o esquecimento do que a expressão das potências da memória, isto é, reivindica o menor grau de esforço. Afinal, nada mais claro do que a aliança entre *dispersão* ao atual e tensão criadora, a qual em nada se compararia a um quadro de desatenção, como podemos observar no sonho. A dispersão aqui é um tipo bem particular de atenção, na qual os princípios metafísicos se tornam mais evidentes do que sua manifestação já dada; não se contentando em recriar o mundo, coloca-se imediatamente na tarefa de inventar radicalmente o novo. Tal tensão provocadora de uma dispersão ao âmbito prático da vida é mais alta ainda na criação artística do que na invenção de uma máquina, apesar de estar presente nas duas. Não é à toa que Bergson normalmente vincula o artista a uma dificuldade inata de preencher os requisitos da condição humana, já que por natureza sua ação violenta essa mesma condição, sua vontade participa da impulsão que coloca toda a realidade em crescimento e expansão, como se o agente fosse uma ficção acrescida a uma ação que vem de planos longínquos. Seu circuito se eleva do presente ao passado sem ser forçado por interesses de ordem atual. Sem dúvida, não fazemos alusão aos casos excepcionais em que pessoas veem surgir a sua frente um panorama completo de todo seu passado ao serem ameaçadas por uma morte súbita. É dito que, nesses casos, a atenção renuncia de repente ao interesse que tomava pela vida atual, fazendo uma conversão brusca, uma mudança de orientação na consciência até então voltada para o porvir. Podemos pensar também na hipótese de uma atenção à vida que fosse naturalmente desprendida de todo interesse prático, abarcando a todo momento em um presente indiviso a história passada inteira da pessoa concernente. Mas o artista não se enquadra nem no primeiro caso, nem no segundo. O que faz a diferença entre um alpinista que escorrega no precipício, o quase

¹⁷³ O esforço intelectual, in: a energia espiritual, pg. 173.

afofado, o enforcado salvo de última hora e o artista que é colocado na continuidade movente do passado imemorial? O artista é, para Bergson, prova suficiente de que a visibilidade do real ultrapassa os produtos da percepção ordinária que o presente útil evoca: “Há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente. São os artistas.”¹⁷⁴ Os artistas seriam naturalmente distraídos e, por isso mesmo, conseguiriam extrair muito mais da realidade. “De fato, não seria difícil mostrar que, quanto mais estamos preocupados em viver, tanto menos estamos inclinados a contemplar, e que as necessidades da ação tendem a limitar o campo de visão.”¹⁷⁵ Compara-os num determinado artigo a verdadeiros reveladores, admitindo inclusive o risco de a arte conseguir dilatar a percepção apenas na superfície e não profundamente, ou seja, apenas enriquecendo o presente ao tornar visível aspectos da natureza que não notávamos. Ao citar Corot e Turner, Bergson procura mostrar que suas pinturas não são meramente frutos de fantasia vã, mas apresentam algo do mundo que nós podemos retirar do nosso próprio espírito por sugestão de outros direcionamentos vitais. Todavia, embora haja verdade nesse enunciado, ele possui uma validade bastante localizada e responde a um problema acessório em relação à arte em si. Ignora, portanto, o que há de central no ato de criação artística e que é bem melhor desenvolvido em outras partes da obra bergsoniana, quando se leva em conta o esforço de tensão empregado no ato e os níveis espirituais heterogêneos pelos quais passa. Ora, se o ato de criar uma obra se limitasse a ampliar horizontalmente aquilo que pode ser abarcado pela percepção subjetiva, permanecendo sempre no mesmo plano, não conseguiríamos nem explicar a variação de estilos em arte, tampouco a contração que lhe dota de um encantamento impessoal. Negligenciariamos, sobretudo, que a riqueza de uma tonalidade mental é proporcional ao esforço que ela atesta.

O artista, do ponto de vista do esforço, é transportado de um só golpe para o todo do que está em vias de realizar, enquanto seu trabalho tende a preencher o intervalo sobre o qual saltou para chegar a esse mesmo fim. Mas, esse elevado grau de atenção só se dá mediante sua colocação anterior num circuito espiritual tão amplo que envolve uma espécie de despersonalização no que se refere ao motor de criação. Em virtude disso, o que antes chamamos globalmente de esquema pode se formar. No entanto, nesse caso em particular, o ‘todo’ sentido confunde-se com a abertura contraente do próprio tempo de modo a converter-se em diagrama intuitivo antes de seu desdobramento em imagem.

¹⁷⁴ BERGSON. A percepção da mudança. In: O pensamento e o movente, p. 155.

¹⁷⁵ IDEM, p. 157.

O escritor que faz um romance, o autor dramático que cria personagens e situações, o músico que compõe uma sinfonia e o poeta que compõe uma ode, todos têm primeiro no espírito algo simples e abstrato, ou seja, incorpóreo. Para o músico e o poeta, é uma impressão nova a ser desdobrada em sons ou em imagens. Para o romancista ou o dramaturgo, é uma tese a ser desenvolvida em acontecimentos, um sentimento individual ou social a ser materializado em personagens vivos. Trabalham sobre um esquema do todo, e o resultado é obtido quando chegam a uma imagem distinta dos elementos.¹⁷⁶

Não é preciso ressaltar que tal constituição diagramática, essencialmente incorpórea, está longe de permanecer imutável ao longo de sua materialização, podendo ser modificada com as mesmas imagens com que procura preencher-se. Sua diferenciação contínua joga constantemente com o imprevisível, então o movimento pelo qual a imagem se volta ao diagrama a fim de modificá-lo, pode inclusive fazê-lo desaparecer ao ultrapassar os limites de sua elasticidade. Outrossim, o diagrama também está longe de sempre preceder explicitamente à imagem, permitindo a coexistência de dois sentidos contrários, a saber, da unidade para os detalhes e dos detalhes para a unidade. A propósito, a unidade rumo à qual o espírito caminha não é morbidamente seca e vazia, é uma força diretiva, ou melhor, a unidade mesma da vida. Não se trata também de uma ideia vaga inspiradora de uma ação, senão seria inútil o retorno à sua tensão particular ao longo do desdobramento de seu produto.

Essa operação, que é a própria operação da vida, consiste numa passagem gradual do menos realizado para o mais realizado, do intensivo para o extensivo, de uma implicação recíproca das partes para sua justaposição.¹⁷⁷

O diagrama artístico é presença movente que busca atrair um corpo para si e por cujo trajeto vai aos poucos admitindo outros contornos, esquema e imagens fazendo concessões recíprocas por meio de uma diferenciação contínua. Por isso o esforço de seu percurso que vai do virtual ao atual, do esquema à imagem, é tão árduo e doloroso ao mesmo tempo em que portador de uma alegria divina. O estado de concentração do espírito que equivale o todo de nossa vida mental à continuidade criadora da natureza manifesta, por um lado, uma indiferença latente ao já feito do universo e, por outro lado, uma dispersão às questões atuais que resulta de uma afirmação, de uma direção positiva. Nota-se que tal contração criadora aproximará imagens que talvez pouco tenham de semelhanças externas, como as que identificamos comumente nos critérios práticos da inteligência. Na verdade, a similitude que será encontrada no primeiro caso é totalmente interna, volta-se para nuances que se enlaçam virtualmente no diagrama. Enfim, quanto mais idas e vindas, oscilações, lutas e negociações entre forma e matéria, mais se acentua o sentimento de esforço. Esse sentimento indica

¹⁷⁶ BERGSON. O esforço intelectual, in: a energia espiritual, p. 175.

¹⁷⁷ IDEM, p. 189.

também desaceleração e intervalo capaz de receber o maior número de modificações possíveis em vista da solidificação mais própria à sua força imanente - o que significa, aquela que será capaz de levá-la o mais longe possível. Sem dúvida, as oscilações mentais podem se prolongar em inquietudes ou suspensões do corpo individual ao qual se submete todo esse esforço. Por causa disso, confunde-se o sentimento de esforço pelo esforço efetivo, emoção e diagrama harmonizam-se intimamente e se tornam indiscerníveis no fenômeno da intuição artística. Aliás, a intuição assim compreendida, ao comportar a dimensão de todo diagrama, dura todo o período em que a composição entre espírito e matéria não se completa no corpo estético, quer ele ocupe alguns segundos ou exija anos para sua consolidação.

O inventor, por outro lado, tem de levar em conta em grau bem mais significativo as forças dadas na natureza e os conhecimentos depositados na cultura. No mais das vezes, sua conduta consiste em um grau superior da fabricação, mas permanece no modo de construção gradual em que se vai das partes ao todo. Ademais, só vale pela sua utilidade prática e por aumentar justamente nosso comando sobre as coisas que nos rodeiam. Embora não deixe de ser a criação singular de um espírito, e que ela acrescente uma novidade ao universo, deve ter sua raiz em realidades físicas ou químicas. A importância do terreno sobre o qual floresce uma invenção aumenta segundo a amplitude de sua própria razão de ser. Aqui, uma ideia muito abstrata do trabalho a ser realizado não se compara ao todo esquemático que deveria ser convertido em imagem, isso porque é apenas à custa de tateios e experiências, combinações e recombinações de peças, movimentos componentes com correntes da *natura naturada* que se inventa simultaneamente a possibilidade da invenção e a invenção. Edison teve de estudar minuciosamente as propriedades do som para inventar o fonógrafo. Evidentemente, se outros inventores tivessem colocado outras sementes no mesmo terreno, veríamos um corpo de invenções diferentes. Contudo, as estradas que ali teríamos traçado desembocariam igualmente para a comodidade de nossa circulação, ainda que tivesse visado um outro tipo de utilidade (hipótese bastante remota, diga-se de passagem). A verdade é que na civilização ocidental dada, os aportes individuais deixados pelos inventores vão sendo adotados e acumulados em vista do avanço ou o progresso de um só caminho. Isso não vem sem as inflexões científicas das quais dependem e às quais contribuem para progressos mútuos. Isso acontece a tal ponto de tornar quase invariável a direção estabelecida em alguns poucos momentos da história da intelectualidade produtiva. Mas de forma alguma ignora-se por completo que outros caminhos estejam sempre abertos, já que essa relativa linearidade não indica que houve qualquer necessidade intrínseca às escolhas feitas. Além disso, há casos em que o agir propriamente fabricante do inventor confunde-se em pontos cruciais com o

impulso que age na criação legitimamente artística. Mesmo que o curso do trabalho privilegie o segundo movimento que vai da matéria à forma, menos explosivo e mais conciliador, nada garante que sua origem coincida com esta etapa desenvolvida, ou sequer que elabore uma função estritamente adaptativa às condições dadas. Ora, nenhum exemplo contemporâneo é mais esclarecedor do que o de Steve Jobs. Deus ou demônio, é inegável que suas invenções extraordinárias ultrapassam imensamente aquilo para o qual foram feitas. E na raiz daquilo para o qual foram feitas, não havia sequer uma certeza nascente capaz de responder uma necessidade dada. Muito pelo contrário, cada florescimento surgia na confluência de experimentações estéticas e místicas, superações pessoais, entusiasmos com o imprevisível e apostas com o poder da própria vida de se renovar incessantemente. O computador doméstico, tal como o conhecemos hoje, nunca teria sido inventado se na origem estivesse um especialista em informática. Jobs abandonara sua faculdade para se aventurar no curso livre de caligrafia artística: a Academia em nada poderia lhe acrescentar, já que a inesgotável fonte de criação não está dada no conhecimento técnico ou formal. Dizia que na sua empresa trabalhavam, músicos, poetas, escritores, vagabundos que, por acaso, eram também grandes engenheiros. Suas obras disseminam, por sua mera presença, outros modos de vida que não são meras variações infinitesimais da condição humana e, sim, carregam consigo a criação de novos modos de vida, maneiras radicalmente novas de se relacionar com o corpo e a memória, de se perceber o tempo e agir. Muda, inclusive, o valor atual do próprio intelectualismo e o estatuto do saber, podendo ora liberá-los da função de ser um bando de dados - dando curso mais livre ao pensamento - ora esgotando a vida na ausência de intervalo - submetendo-a à escravidão ao instante. Por comportar em seu coração tal contradição irreduzível, está sempre aberto à questionamentos morais a respeito de seus efeitos, porém o irrefutável de tudo isso é que bastou sua existência para curvar irreversivelmente a história do homem – algo próprio aos criadores.

Com efeito, é fundamental suspeitar de qualquer categoria que se suponha fixa, pois nada há de tão absolutamente puro como as distinções de natureza que procuramos tirar do mundo, as quais nos são fundamentais justamente para saber como os mistos são compostos e funcionam. Nesse sentido, é verdade que às vezes só se atribui o nome de inventor secundariamente, pela consideração prática de sua invenção, ao passo que as mãos, os olhos, a mente daquele que serviu de veículo para uma energia criadora mais ampla repousavam sobre tempos inatuais. Dada essa possibilidade real, retornemos à diferença de natureza que deve ser explicitada entre o criador por excelência e o inventor, uma vez que, a despeito dos mistos impuros que combinam proporções inauditas dessas duas substâncias, só assim alcançaremos

o que efetivamente os separa e os une. Em suma, como o esforço implicado na invenção (impulsionado antes por forças mecânicas do que por saltos metafísicos) se concentra em um fim distinto dele mesmo, fazemos eco a Plotino ao dizer que toda ação é enfraquecimento da contemplação, ou seja, no que nos concerne, pode-se dizer que toda fabricação perde em sentido estético o que ganha em utilidade.

3.5 Da utilidade do hábito e da inteligência para a criação

A inteligência e o hábito participam originalmente, junto com a linguagem, de um dispositivo social. Prestam-se à execução de um trabalho coletivo, que é tanto mais eficaz quanto mais for especializado e dividido por instrumentos diversamente qualificados. Diz-se inclusive que a moral de uma sociedade é comparável à sua linguagem, o que a situa também na mesma série, aplicando-se como uma espécie de instinto virtual que tende a garantir que as partes se completem reciprocamente. Ora, toda sociedade, animal, humana e até mesmo celular, é uma organização, implica coordenação e subordinação de elementos uns aos outros, a partir de um conjunto de leis ou regras, sejam elas simplesmente vividas ou representadas. A estrutura fundamental da obrigação sentida é a mesma seja no homem, na formiga ou na célula (não encontra base numa justificação racional), já que a associação é a forma mais geral da atividade vivente, admitindo transições insensíveis desde as relações entre as células de um organismo até as relações entre os indivíduos de uma sociedade. Entretanto, na ausência de um instinto orgânico que force interiormente essa coesão, o conjunto social tipicamente humano tem como base o hábito, que age com uma força de uma obrigação geral. Mas, o hábito aqui é um princípio sem objeto definido, a não ser ele próprio, ou seja, a condição da existência da sociedade é o *hábito de contrair hábitos*. Cada hábito em si é inteiramente contingente, a única necessidade que encerra é convergir em direção à plena adaptação das partes ao conjunto. Assim, varia infinitamente suas aplicações e acaba até mesmo por mover-se entre domínios que procuram fugir da imobilidade. A inteligência por sua vez assegura-nos a coerência lógica das obrigações morais e sociais. Funciona como um plano intermediário que conjuga duas forças que ali se exercem: uma infraintelectual - o instinto virtual da obrigação, traduzida no homem pelo sistema de hábitos - e uma supraintelectual - a emoção que atrai as consciências e pode ou confirmar ou enganar o próprio destino do sistema de hábitos. Dentro desse jogo fechado, o indivíduo a princípio quase se funde no social, estando ambos voltados um ao outro, absorvidos numa tarefa mútua de conservação. Mas, a solidariedade dos agrupamentos humanos nunca foi tão estreita como

se pode constatar nas ligações entre as células do organismo ou entre os membros de uma comunidade de insetos. A natureza quis que o homem enquanto animal sociável relaxasse um pouco seus laços, na medida em que fosse necessário para que o indivíduo desenvolvesse a inteligência – mas tudo no interesse mesmo da espécie. É preciso ao homem individualizar-se o máximo possível para que as circunstâncias sejam bem aproveitadas, para estabelecer planos determinados, aplicados a cada situação dada. Mas, o homem não pode exercer sua faculdade de pensar, fabricar e agir sem se representar um porvir incerto, cujo maior grau de positividade é nada mais que a expectativa. Fazer projetos, antecipar conscientemente o futuro, situando-se como espectador da vida exatamente para poder inserir-se nela, enfim, ter a ciência de que se está sujeito à doença, ao acidente e à morte tem consequências inevitáveis: a hesitação e necessidade de aperfeiçoamento constante (via tentativa e erro) provocam sentimentos negativos manifestados ora na esperança de sucesso, ora no medo de falhar. Ganha-se a possibilidade do progresso, mas se perde aquela inalterável confiança com que animais e plantas são lançados no presente como se mergulhassem de mãos dadas na eternidade. A humanidade é de fato distribuída em seres humanos pouco seguros de sua própria existência, cujos interesses e funções acabam por se desviar da linha social, apesar de terem sido inicialmente coordenadas de acordo com o interesse geral da espécie.

O ser inteligente não vive mais somente no presente; não existe reflexão sem previsão, previsão sem inquietude, não há inquietude sem um relaxamento momentâneo do apego à vida. Sobretudo, não há humanidade sem sociedade, e a sociedade pede ao indivíduo certo desinteresse de si, o qual o inseto, em seu automatismo, empurra até o esquecimento completo de si. Mas, não se pode contar com a reflexão para sustentar esse desinteresse. A inteligência, com exceção aquela de um sutil filósofo pragmático, aconselharia, antes, o egoísmo.¹⁷⁸

A inteligência desenvolve um poder dissolvente no exercício de sua própria eficácia, o qual só não é capaz de ir até uma paralização completa porque é naturalmente compensado pela função fabuladora que reestabelece crenças coletivas. Desse modo, o ser essencialmente inteligente é naturalmente supersticioso: o espaço aberto entre estímulo e ação pode ser preenchido por fabulações religiosas que resgatam as obrigações sociais por meio de costumes e tradições. “Só há superstição entre seres inteligentes.”¹⁷⁹ Ao desempenhar um papel simétrico ao instinto, a função fabuladora nasce concomitantemente à inteligência para complementá-la e apaziguar suas inevitáveis inquietudes e tentações, suas alucinações podendo até mesmo apresentar-se sob a forma de inferências. Nesse sentido, a coerência, quem diria, também poderia ter sua raiz numa ficção necessária. Lembremos, acima de tudo,

¹⁷⁸ BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 1153 (tradução nossa).

¹⁷⁹ IDEM, p. 1067 (tradução nossa).

que não existe fabulação que não seja coletiva, portanto equivale-se quase sempre a verdades. Em todo caso, perturbações e fabulações tendem a se compensar no sentido de tentar restabelecer o equilíbrio perdido, sintetizando-se na busca constante de serenidade, seja na salvação religiosa, seja na segurança fictícia da lógica.

Se todo ser inteligente é, por excelência, supersticioso, é porque se inclina a assumir riscos, os quais são canalizados pelo organismo e limitados no ponto preciso em que responde a uma questão vital. Então, até o egoísmo questionador da sociabilidade deve chegar à conclusão oposta ao seu ponto de partida se estender suficientemente sua linha de raciocínio. Aliás, Bergson brinca que se as formigas despertassem de seu sonambulismo instintivo e por alguns minutos considerassem sua existência de forma inteligente, decerto logo seriam reconduzidas à obrigação. É isso que acaba acontecendo na referência recíproca entre inteligência e fabulação. Ora, a obrigação enquanto força é de fato uma quase necessidade que é eventualmente contrariada por uma resistência que vem de desdobramentos feitos pela inteligência; contudo, é inevitável que esse mesmo desdobramento desemboque em seguida numa resistência à própria resistência, reconduzindo-se ao direcionamento inicial. É, a propósito, assim que a vida moral ganha justificação racional, que a tendência religiosa se manifesta na elaboração de doutrinas. A religião estática surge na perspectiva de uma reação defensiva da natureza contra a dissolução da sociedade em indivíduos que seriam, por sua vez, passivamente deprimidos em virtude das antecipações do porvir preencherem todo o presente.

A religião estática prende o homem à vida e, por consequência, o indivíduo à sociedade, contando-lhe histórias comparáveis àquelas com as quais ninamos as crianças. Sem dúvida, não são histórias quaisquer. Saídas da função fabuladora por necessidade, e não somente por prazer, elas contrafazem a realidade percebida a ponto de se prolongar em ações: as outras criações imaginativas também têm essa tendência, mas não exige que nos deixemos levar. Enquanto as últimas podem permanecer no estado de ideias, as primeiras, ao contrário, são ideo-motoras.¹⁸⁰

Ora, sabe-se que a inteligência é uma saída paralela ao instinto que a evolução inventou para garantir a manipulação da matéria inerte pelo vivo em questão, colocando a realidade a seu serviço. Instinto e inteligência são saídas divergentes para um mesmo problema: enquanto o primeiro carrega e no próprio corpo organizado seu instrumento de ação, o segundo fabrica e emprega instrumentos inorganizados, exteriores. Aliás, embora não sejam de mesma ordem e não possam se hierarquizar, é verdade que nunca se apresentam em estado puro e frequentemente misturam seus respectivos modos de atividade psíquica e

¹⁸⁰ BERGSON, Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1154.

métodos diversos de ação. Isto posto, em que sentido pode-se dizer que a inteligência não deve ser negligenciada na atividade artística, a qual é por essência absolutamente inútil? Há inteligência em toda parte em que há inferência, a qual consiste em infletir a experiência passada no sentido da experiência futura. No homem ela assume a posse perfeita de si mesma e esse triunfo se afirma pela insuficiência dos meios naturais de que o homem dispõe para se defender de seus inimigos, frio e fome, evocando ações mediatizadas. É próprio da inteligência transformar toda a matéria bruta em instrumento de ação, convertendo-a em órgão, uma parte indispensável de si mesma, como uma vida que só se efetua exteriorizando-se em relação a si mesma. Assim, vê-se que a inteligência não tem nenhum parentesco com a liberdade, mesmo quando a transforma numa ideia: permanece atrelada aos resíduos da mecanização da vida, pois está do lado de fora. Ela não é da mesma natureza que o hábito, o qual funciona de maneira instintiva (conhecimento implícito, interior e imediato) e anula a consciência, adequando perfeitamente ato e representação. Afinal, ali onde se pode, ao contrário, desenhar inúmeras ações possíveis sem nenhuma ação real há uma lacuna que deve ser preenchida, a qual será preenchida justamente pelo conhecimento que é interiorizado ao invés de se exteriorizar em manobras precisas. A consciência aí é intensa, manifesta-se em hesitação e a necessidade da escolha. Mas, quando a ação real é a única possível e se mostra idêntica à representação, a consciência é desnecessária e, em última instância, um acidente. A inteligência, portanto, pressupõe consciência, isto é, distância entre pensamento e ação, cuja marca não é só a presença, mas a experimentação ou a vivência da duração enquanto zona imanente de ações possíveis e atividade virtual. Isso acontece porque o déficit é o estado normal da inteligência: sua função primitiva é, com efeito, fabricar instrumentos inorganizados, calculando permanentemente o local e o momento apropriados, variando e escolhendo a forma e a matéria mais úteis para seu trabalho. É próprio dela, por isso mesmo, deter-se em mil dificuldades e sofrer contrariedades, sem contar com o fato de que não pode nunca satisfazer-se inteiramente porque toda satisfação cria novas necessidades. Então, em que poderia a inteligência favorecer uma atividade criadora?

Segundo Bergson, o ser inteligente carrega consigo os meios necessários para superar a si próprio. Não se pode negar que o homem seja também dotado de outras potências do espírito para além do hábito e da inteligência, de tal forma que ao sentir a obrigação como um peso, ao simplesmente reconhecê-la, denota-se que há nele o caminho da liberdade (embora não indique realmente como atingi-la). Com efeito, a evolução garantiu ao animal dotado de avançado mecanismo cerebral algo que o liberta da reação imediata: a possibilidade da hesitação. *Quando se age habitualmente, toda consciência é anulada, mas quando se*

hesita, ela se faz notar, ou melhor, apresenta ao ser que é o tempo que lhe constitui e não a instantaneidade. Esse elogio à hesitação intrínseco à evolução da vida se justifica não só pelas escolhas advindas da abertura ética proporcionada, mas, sobretudo, porque o corpo é capaz de aspirar ao esforço gerador da vida e da própria espécie humana. Ao fazê-lo, ao invés de aceitar naturalmente os acidentes da vida, sai do meio desses fragmentos pulverizados, entendendo que toda espécie constituída é uma parada no movimento mais real e essencial, que toda repetição é apenas acidental perante a marcha avante com a qual se entusiasma. Todo vivente é apenas uma manifestação de vida, por isso é preciso recorrer à vida em si, que corre sob as aquisições sociais. A arte sem dúvida permite esse encontro: atinge-se a vida pelo seu ímpeto interior. Há, contudo, um efeito trágico nesse entusiasmo, que caracteriza todos os que podem ser chamados criadores: o corpo admite aspectos que ultrapassam as necessidades da sociedade, o sistema de hábitos e suas faculdades solidárias passam a colocar em questão suas próprias formas e respectivas promessas, reabre-se a vontade que era limitada às servidões da *natureza naturada* pela dilatação das mesmas partes que antes a condenavam à identidade. Mas o que exatamente faz a inteligência para favorecer tal comportamento corporal se ela é tão estreita quanto suas circunstâncias? Ora, estamos diante de uma faculdade que não conhece realmente nenhum objeto em particular, versa apenas sobre relações. Enquanto o instinto se caracteriza pelo conhecimento direto de uma matéria, o traço essencial da inteligência é ser um intermediário meramente formal em relação ao mundo. Trata-se da capacidade natural de remeter um objeto a um objeto, uma parte a uma parte, um aspecto a um aspecto, equivalente com equivalente, conteúdo com continente, causa com efeito, extrair conclusões quando se tem premissas, ir daquilo que se aprendeu àquilo que se ignora, formar frases no qual há um sujeito, um atributo e um verbo expresso ou subentendido. Sendo apenas uma forma, obtém-se um conhecimento exterior e vazio, cuja vantagem é precisamente a formulação de um quadro amplo, onde uma infinidade de coisas poderá se inscrever sucessivamente para variar a fabricação conforme a situação. Assim, está longe de consistir numa faculdade destinada à especulação pura, pois trata tudo sobre o que se repousa como se fosse sólido e inerte, mesmo quando está diante de matéria organizada, esquivando-se sempre do que há de fluido e vital no real por ver o mundo pelo lado de fora e só se representar discontinuidades. A linguagem que a prolonga e que permite a conexão entre as inteligências em uma sociedade traduz a discontinuidade perceptiva tipicamente humana: ações são verbos, qualidades são adjetivos, essências são substantivos. É preciso, com efeito, um conjunto de signos comunicável para que uma ação comum seja possível, para que a sociedade tenha coesão. Quando uma sociedade tem como base o instinto, caso dos

insetos, cada indivíduo é predestinado por sua estrutura orgânica à função que exerce em virtude do polimorfismo suposto. Os signos de sua linguagem são em número determinado e cada um deles permanece invariavelmente vinculado a certo objeto ou a certa operação. Na sociedade humana, a ação é necessariamente variável e cada indivíduo pode aprender uma função, desenvolver uma habilidade qualquer. Como não pode haver um número infinito de signos, é preciso que eles não sejam aderentes e, sim, extensíveis a uma infinidade de coisas, transportando-se de objeto a objeto, de coisas para ideias. Desse modo, o que caracteriza os signos da linguagem humana é antes sua mobilidade do que sua generalidade. Supõe-se, para isso, um intervalo simétrico à atualização de lembranças que possam efetuar essa mobilidade. Não obstante, é exatamente a vantagem incalculável de ser uma forma vazia que permitirá à inteligência ser preenchida inclusive por aquilo que de nada lhe serviria. “De modo que um conhecimento formal não se limita ao que é útil praticamente, ainda que seja em vista da utilidade prática que faça sua aparição no mundo.”¹⁸¹ Afinal, existe um excedente de força que não é consumida na atividade inteligente e que se dispõe no intervalo aberto para esforços de natureza não-utilitária. A variação conferida pela inteligência em si mesma nunca poderia chegar até uma transformação radical em função de sua insuficiência natural - ela só aplica medidas e faz rearranjos ou esquemas do que lhe é fornecido pelos sentidos ou pelas paixões, isto é, nada pode criar. Contudo, sua linguagem contribui para libertar a inteligência de se encravar nos objetos que tinha interesse em considerar.

Com efeito, a palavra, feita para ir de uma coisa para a outra, é essencialmente deslocável e livre. Poderá portanto estender-se não apenas de uma coisa percebida para uma outra coisa percebida, mas ainda da coisa percebida à lembrança dessa coisa, da lembrança precisa a uma imagem mais fugidia, de uma imagem fugidia, mas no entanto ainda representada, à representação do ato pelo qual é representada, isto é, a ideia. Abrir-se-á assim aos olhos da inteligência, que olhava para fora, todo um mundo interior, o espetáculo de suas próprias operações.¹⁸²

Como consequência, inventa-se um mundo interior autorreferente, capaz de se estender quase infinitamente. Crendo-se inventora de ideias, trata a teoria assim abstraída como se tivesse relação direta com as leis vitais. Entretanto, sabemos que, a princípio, não é bem assim, uma vez que se recobre o mundo com os hábitos da matéria inorganizada, cuja inteligibilidade substitui as imagens do mundo por símbolos (essencialmente indiretos). O imenso espetáculo de suas ideias não é conhecimento implícito no sentido que atribuímos à simpatia tipicamente instintiva; é conhecimento exterior que se interioriza, portanto a natureza

¹⁸¹ BERGSON. A evolução criadora, p. 164.

¹⁸² IDEM, p. 173.

é radicalmente distinta. Por manipular símbolos e não coisas, nossa lógica triunfa no pensamento geométrico. Todavia, pode sofrer bifurcações quando aquela franja de intuição que permanece adormecida no espírito dominado pela inteligência consegue despertar e violentar a rigidez dos quadros do entendimento. É, aliás, só assim que a inteligência pode avançar e progredir: saindo de si mesma e retornando com novos direcionamentos que quebram o círculo do dado em que se encerrava. *Segue-se que a primeira contribuição da inteligência é chegar ao ponto de se destacar das necessidades práticas, produzindo um estado de dispersão ao presente que pode aliar-se, por sua vez, a um grau de atenção mais elevado (direcionado a outra dimensão), isto é, a uma tensão espiritual que dá ao corpo uma possibilidade de ação não-atual, seguindo o movimento vital mais íntimo de sua duração.* Ora, se a intuição é uma comunicação simpática entre nós e a vida, a qual dilata nossa estreita consciência, ela só consegue ser criadora devido à sua coexistência com a inteligência, o que a impede de ser instinto. Com efeito, instinto é simpatia (informação vivenciada, agida, e não representada), mas por ser interessado e voltado para uma função específica não pode nem refletir sobre si mesmo, nem prolongar a diferenciação da duração. Na mais larga parte dos animais, a consciência viu-se a tal ponto comprimida por seu invólucro que teve de encolher a intuição em instinto. *Definitivamente, quando há efetivamente uma intuição, já nos desvinculamos de funções orgânicas, mas é apenas em virtude da existência da inteligência que a intuição pôde deixar de se manifestar em forma de instinto ao nos inserir no domínio da vida de maneira desinteressada.*

Mas, se ao fazê-lo, ultrapassa a inteligência, é da inteligência que terá vindo o tranco que a terá feito subir até o ponto em que se encontra. Sem a inteligência, teria permanecido sob a forma de instinto, cravada no objeto especial que a interessa praticamente e exteriorizada por ele em movimentos de locomoção.¹⁸³

Em segundo lugar, quando o intervalo cerebral que dá livre curso à inteligência (e geralmente esclarece situações atuais com a intervenção útil do passado) passa a atualizar potências imprevistas da memória, a própria inteligência vem a obedecer outra ordem de contração, submetida a novos ritmos e tonalidades, tornando-se coadjuvante de uma ação que a ultrapassa. Nesse sentido, contribui com sua aptidão técnica para fazer passar a diferença em processo de realização. Tudo o que nos parecia irrevogavelmente determinado distrai-se de seu próprio mecanismo, absorvendo o esforço criador. Uma palavra, por exemplo, passa a ganhar seu sentido no meio de um movimento; uma sintaxe ganha novos alicerces, tão móveis

¹⁸³ BERGSON, A evolução criadora, p. 193.

quanto o sentido pedir - uma imagem não responde, nem reflete nada, é novidade radical. Não se trata mais de precisar por meio de uma análise as categorias do pensamento, trata-se de engendr -las. Enfim, o artifício natural elaborado para manipular a matéria foi paradoxalmente um triunfo venenoso para seu próprio sucesso, pois, por um lado, estimulou preocupações ego istas, por outro, possibilitou a libertação de seus meios para fins não-humanos. O mundo interior demasiadamente infértil da inteligência veio a dispor o corpo a novas tensões, cuja espiritualidade não é mais teórica e inextensa e, sim, pura liberdade criadora na medida em que deixa o el  prosseguir em sua marcha avante. É nesse mesmo sentido que devemos situar a disposição motora do corpo, cujos hábitos não mais condicionam o pensamento, nem servem a execução de um trabalho reativo. O hábito não deve ser simplesmente ignorado como sendo oposto a todo procedimento artístico, pois que sem o mecanismo de repetição montado no corpo, sem a memória automática de certas movimentac  es espirituais, tampouco poderíamos engajar-nos no processo que busca incorporar uma diferença virtual, ultrapassando suas limitações. Teríamos de reinventá-los inteiramente e não apenas reconduzi-los a outras direções, o que exigiria esforços impensáveis (que, diga-se de passagem, gastam toda uma vida para se tornarem automáticos) para fazer um simples acorde no piano, para traçar um horizonte na tela, para saltar levemente na dança. A aprendizagem de um exercício novo requer um gasto imenso de energia e pede uma série de repetições para modificar os hábitos antigos e produzir novas sistematizações corporais. É preciso que o diagrama artístico, comunicado pela emoção criadora, isto é, o todo que visa desdobrar-se atravessando estratos materiais e espirituais, se remeta continuamente   multiplicidade de movimentos já coordenados para contra -los singularmente. Sem dúvida, isso não é feito de maneira automática, implica uma duração que é desenvolvimento, diferenciação, de tal forma que se faz um tatear constante em busca de uma consistência, a qual pode modificar gradualmente o esquema virtual por meio de lutas e concessões recíprocas entre os dois regimes de a  o, indo tão longe quanto o esforço vital o permita. Em todo caso,   por repetições em nossos atos que pode haver novidade; hábitos já constituídos, quando não dominam os caminhos do espírito, abrem passagens para a colocação da diferença.

Isto significa que, para adquirir o hábito de um movimento complexo como o da valsa, é preciso já ter o hábito dos movimentos elementares nos quais a valsa se decompõe. De fato,   fácil ver que os movimentos com os quais procedemos habitualmente para caminhar, para nos apoiarmos na ponta dos p s, para girar sobre nós mesmos são os que utilizamos para aprender a valsar. Mas não os utilizamos como sempre. É preciso modifica-los menos ou mais, desviar cada um deles na direção do movimento geral da valsa, sobretudo combin -los entre si de um modo novo. Portanto há, de um lado, a representação esquemática do movimento total e novo

e, do outro, as imagens cinestésicas de movimentos antigos, idênticos ou análogos aos movimentos elementares nos quais o elemento total foi analisado. A aprendizagem da valsa consistirá em obter dessas imagens cinestésicas diversas, já antigas, uma nova sistematização que lhes permita inserirem-se juntas no esquema.¹⁸⁴

Ora, todo progresso legítimo no domínio do conhecimento vem do tipo de ação que transborda as necessidades da espécie, bem como a situação espaço-temporal do indivíduo e suas contingências, uma vez que seu esforço empurra os planos da percepção, dos hábitos motores e da intelectualidade a outros rumos ao atravessar níveis espirituais heterogêneos. Evidentemente, a cada salto dado pela sociedade, houve uma verdadeira criação da natureza, extremamente rara e dependente de seres extraordinários, homens privilegiados, gigantes que só lançam olhares de cume a cume. Uma novidade, não obstante, embora efetue a expressão diferenciante do tempo, parece mais um acidente diante do vasto número de formas hipnotizadas em si mesmas. Isso, contudo, não passa de aparências. Toda espécie é uma interrupção de movimento, *turbilhões de poeira levantados pelo vento que passa*, por isso que o advento do *criador* concerne sempre uma exceção à regra estabelecida, apesar de estar justamente na preciosidade dessa exceção o segredo da vida. Toda a organização da humanidade está de fato predestinada a um tipo de existência bastante modesto, visando ao dispêndio cada vez mais econômico de energia, cuja prova está na sua resistência instintiva a toda e qualquer inovação. Afinal, inércia da humanidade cede muito raramente ao impulso do gênio, temendo a insegurança e o risco vinculados a toda experimentação. Toda a educação e instrução de uma cultura estão no mais das vezes concentradas em sistematizar meios para arruinar ou constranger saídas excepcionais, voltar o gosto contra a diferença em proveito do medíocre. Sendo assim, o avanço de uma determinada comunidade está diretamente relacionado com um duplo esforço: em primeiro lugar, a explosão criadora que caracteriza a colocação do novo (e que pressupõe territórios de acumulação energética, por um lado, e máscaras aproveitáveis, por outro); em segundo lugar, um esforço coletivo que permita adotar a novidade, entusiasmar-se por ela, deixando sua atmosfera individuar o destino dos homens. É muito mais difícil encontrar a segunda condição, já que frequentemente o resquício de ela que sobrevive a seu fechamento funcional é consumido na imitação do já pronto e acabado, sem aderir-se ao que está se fazendo. Portanto, o que marca uma grande sociedade ou uma bela civilização não é tanto a quantidade de grandes homens, mas a capacidade de reconhecê-los e os honrar. Aliás, seres privilegiados sempre existiram, a natureza se regozija vez ou outra com tais felizes distrações, até mesmo em agrupamentos não-civilizados. Talvez o que

¹⁸⁴ BERGSON, O esforço intelectual. In: A Energia Espiritual, p. 179.

diferencie positivamente uma sociedade de outra seja, com efeito, a ocasião oferecida a tais gênios, como o artista, de mostrar sua força ao resto dos homens e a disposição destes de se entregar a ela.

4 Intuição e emoção criadora

4.1 Intuição filosófica e intuição artística

*A intuição é o gozo da diferença.*¹⁸⁵

O século XX está saturado de explicações e salvaçãoes: estruturalismo, marxismo, existencialismo, toda espécie de cientificismo. Bergson surge no meio dessa tirania do intelecto para proclamar que o retorno à simplicidade é não só possível, como necessário. Dedicar-se a mostrar que, para além de todo relativismo, o contato imediato com a realidade nada tem de utópico, tampouco caracteriza uma ilusão. Acontece que, no início, falseamos o absoluto com o imutável e, em seguida, nos perdemos na exterioridade dos pontos de vista, na discursividade da linguagem, na complexidade da análise, nas inferências do entendimento, na descontinuidade da multiplicidade quantitativa. Despojar o mundo de toda elaboração que efetue uma ponte entre sujeito cognoscente e objeto conhecido para simpatizar-se com o cerne do real: eis o que significa alcançar o imediato. Significa reencontrar a simplicidade que perdemos, ora por amor ao repouso, ora por só enxergar falsos movimentos. Conhecer até então exprimia muito pouco sobre o objeto, sequer refletia um puro interesse especulativo, valia, antes, como um marcador dos limites do sujeito perceptante e de suas possíveis ações correspondentes. Tinha como modelo o espaço, tinha como razão última a sobrevivência. Mas como qualificar o ser a não ser pela sua nuance própria que passa longe de qualquer pretensão generalizante e utilitária? Sua diferença não pode ser resultado de uma comparação com outra coisa, deve ser absoluta e só remeter a si mesma, alteração de si, duração. Quando a substância se equivale à duração, é preciso inverter o papel da filosofia e aproximá-la da arte, no sentido de sua orientação não-habitual, de sua impaciência e desgosto em relação à linguagem e aos símbolos em geral. A arte de fato nos ensina a restaurar a metafísica ao forçar uma relação autêntica com as coisas, uma comunicação direta e uma simpatia com o dinamismo criador do universo; e isso deve ser resgatado mediante um esforço intuitivo, capaz de unir nossa alma ao espírito do mundo, que nada mais é que a realidade concreta do tempo. Segue-se que uma definição filosófica permanece abstrata demais perante a intimidade que a arte estabelece com a mobilidade da vida, com suas tonalidades melódicas, seu jorro

¹⁸⁵ DELEUZE, Bergsonismo, pg. 96.

ininterrupto de novidade, sua profunda libertação das máscaras orgânicas e seus aprisionamentos psicológicos. Mas, como passar da duração vivida à duração cósmica, do Eu à vitalidade pura? Como fazer um conceito tocar no inexprimível que torna vida e pensamento coextensivos? Como criar com a inocência mesma do tempo?

A intuição não é a própria duração. A intuição é sobretudo o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima e abaixo de nós.¹⁸⁶

Sabe-se que ter a vivência da duração não basta para ter um conhecimento imediato do real ou simpatizar-se internamente com a vida, ou seja, para se ter uma intuição. Intimamente, todos nós experimentamos a continuidade que nos constitui, mas fatalmente transpomos para a linguagem ou a filtramos pela nossa percepção natural, viciada pelo modelo da sucessão tipicamente espacial; resultado: passamos a compreendê-la apenas em termos de adição de estados justapostos, dentro ou fora de nós, auxiliando o entendimento em sua tarefa ordinária de medir, calcular, organizar. Ademais, ainda que a duração vivida fosse mantida conscientemente, seria necessário algum desvio para ampliar o circuito experimentado, para ultrapassar o dado, para se situar no nível das singularidades, que se distingue por natureza das diferenças traçadas no objeto visto. Além disso, apenas um ato positivo de tensão do espírito pode empreender o que Bergson chama de conhecimento intuitivo, donde se segue que intuir não é relaxar e deixar-se fluir. É preciso contar com o rigor de um método para perder efetivamente todas as mediações que se interpõem entre nós e a multiplicidade mais pura e qualitativa. É preciso não só ter a vivência da duração, mas inventar um meio preciso de simpatizar-se com ela, que garanta resultados rigorosos e não imaginações inconsistentes. Entretanto, eis que outra questão se impõe: como pode a simplicidade da intuição formar um método, conduta que normalmente supõe etapas intermediárias e o trabalho conjunto de diversas faculdades que mediam a experiência? Acontece que dentro de sua simplicidade, admite-se multiplicidade virtual e direções diversas nas quais se atualiza. Assim, no lugar de etapas que se sucedem pelo intermédio de faculdades organicamente elaboradas, o método bergsoniano remete a perspectivas irreduzíveis que se sobrepõem na intuição. Vale lembrar que uma perspectiva não se equivale ao ponto de vista exterior próprio da análise, cuja linha de demarcação com a intuição é extremamente nítida - a primeira retendo imobilidades relativas e a segunda se lançando no interior da mobilidade constitutiva da vida e, por isso, ampliando o espírito. A perspectiva é um aspecto, ou melhor, uma redução do todo sem

¹⁸⁶ Deleuze, bergsonismo, pg. 23.

subtração de partes, que o inclina em alguma direção de acordo com a tonalidade imposta. Em suma, é um contato imediato com a diferença interna, cujo resultado não é mera visão de mundo, mas produz um terceiro, uma nova nuance, confirmando seu inevitável desdobramento evolutivo. Desprovida de seu direcionamento orgânico, a consciência se presta ao desinteresse que funda a irredutibilidade do espírito a seus equivalentes materiais, que prova, inclusive, que o pensamento não é função do cérebro. Desnuda-se, mas não para revelar algo escondido e sim para livrar-se dos impedimentos que bloqueavam sua expansão. Afinal, é a ação seu princípio explicativo e não a representação; desse modo, ao dirigir-se no sentido da duração mais pura, liberta sua memória das necessidades presentes, percorrem-se graus coexistentes da diferença, quiçá movem-se no mesmo ritmo da diferenciação da diferença.

Qual seria, então, a distinção entre a intuição filosófica e a intuição artística? Haveria realmente a intervenção da intuição no procedimento artístico? Segundo Bergson, sim: o valor da arte seria medido em função da força que a compôs, em outros termos, da intuição que a gerou.

Quem quer que tenha se dedicado à literatura sabe a diferença entre aquela em que a inteligência foi deixada a si mesma e aquela que consome o fogo de uma emoção original, nascida de uma consciência entre o autor e seu tema, isto é, de uma intuição.¹⁸⁷

O irrefutável de todo modo intuitivo é que o pensamento é colocado em termos de duração, ele reencontra o sentido fundamental do tempo. Não só a arte e a filosofia gozam desse privilégio, já que toda conduta verdadeiramente dinâmica poderia conter algum grau de pensamento intuitivo. A propósito, sabe-se que a abordagem mística não foge a essa tendência, desde que se coloque o misticismo em um âmbito estético como o fazia Bergson, sem confundi-lo com a necessidade adaptativa de justificativas religiosas. De uma forma geral, o acontecimento metafísico do misticismo é a capacidade de lançar a alma a um plano distinto, em que não há mais preocupações e inquietudes sobre o futuro, em que se transfigura a vontade individual e se experimenta a alegria pela alegria, o amor pelo amor, em que se percebe a natureza pelo seu todo e não por suas particularidades.

Aos nossos olhos, o êxito do misticismo é uma tomada de contato e, por consequência, uma coincidência parcial com o esforço criador que a vida manifesta. Este esforço é de Deus, se não for em si mesmo Deus. O grande místico seria uma individualidade que ultrapassaria os limites assinalados à espécie pela sua materialidade, que continuaria e prolongaria, nesse sentido, a ação divina.¹⁸⁸

¹⁸⁷ BERGSON. *Les deux sources de la morale et de la religion*, p. 1014.

¹⁸⁸ IDEM, p. 1162 (tradução nossa).

O caráter místico por excelência se prende à liberação de todo maquinismo político, social ou religioso e só implica tais ordens à título de instrumento ou casos particulares de uma realidade mais ampla e dinâmica. “Se o misticismo deve transformar a humanidade, não poderá fazê-lo senão transmitindo passo a passo, lentamente, uma parte de si mesmo.”¹⁸⁹ Seguramente, pode até mesmo fundar conventos, correntes ideológicas ou seitas misteriosas, mas apenas secundariamente enquanto resíduos de sua superabundância de energia criadora, que também produz modificações mecânicas no mundo, ora servindo como meio eficaz, ora a terminando a contragosto numa fórmula fechada, dogma ou ortodoxia. De toda forma, o que nos interessa nesse momento não é tanto a expressão mística da intuição, a qual deveria ser objeto de outro estudo, tampouco a contribuição da experiência estritamente mística para outras disciplinas, mas *o caráter místico que pode ser encontrado nas intuições que instauram tanto a filosofia, como a arte*. Afinal, não há como negar o encantamento que as arrebatava, cujas conclusões são verdadeiros saltos metafísicos, de origem estranhamente ilógica, embora bem distintos de uma loucura charlatã, de uma superstição ou de um pobre sentimentalismo. Mas, será que a expressão filosófica e a expressão artística implicam desenvolvimentos semelhantes? No caso negativo, poderiam ambas as atividades remeter ao mesmo método? Acaso poderia haver graus na intuição ou, quem sabe, diferenças nas suas múltiplas direções?

Vejamos primeiramente em que consiste a intuição propriamente filosófica, pois que o desejo de conhecer não pode determinar sua fonte. Segundo Nietzsche, o que faz de Tales o primeiro filósofo não é a simples ausência de alegorias em sua exposição, nem a busca de uma origem para todas as coisas, uma vez que a primeira o torna um mero investigador da natureza, como qualquer cientista, e a segunda ainda o deixa na comunidade dos homens religiosos. Aquilo que separa seu pensamento tanto das teorias físicas, quanto das fábulas está no simultâneo descaso com critérios estritamente empíricos e no descarte de satisfações ilusórias. Estaria intrínseco à sua proposição “Tudo é água” a intuição mística do Todo, cuja unidade é representada pela hipótese da água, ou do úmido. Ora, nunca se poderia chegar à afirmação de que *tudo é um* por generalização a partir do dado ou por um cálculo difícil do entendimento. Assim procede a filosofia em todas as épocas: os passos ofegantes do entendimento estão sempre atrasados em relação ao pensamento, cuja velocidade é impulsionada por fins divinos, que lhe dão asas e o atraem magicamente por cima dos

¹⁸⁹ BERGSON. Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1175.

obstáculos da experiência empírica e para além de todas as inferências lógicas, tornando-o capaz de apanhar certezas em voo. Certamente, pode agarrar-se ao entendimento como o poeta ao seu verso, isto é, para fixar seu encantamento, para cristalizá-lo. Mas a distinção de natureza entre um e outro nunca se detém em sua improvável e, contudo, frequente aliança. Soma-se a isso a distinção radical quanto ao que move a ciência clássica, a qual se precipita sem sutileza em suas investigações, ávida de um conhecimento cego que não legisla, que não seleciona, que busca quantificar o mundo ao máximo e termina num frio relativismo ou numa neutralidade doentia. O pensamento filosófico, por sua vez, não teme em se juntar ao mundo, qualificando-o ao invés de tentar apenas compreendê-lo. Ousa dizer o que é grande e digno de ser conhecido.

Julga-se ver dois viajantes à beira de uma torrente agitada que arrasta pedras consigo: um deles salta com leveza por cima dela, servindo-se das pedras para se lançar a frente, mesmo que estas se afundem bruscamente atrás dele. O outro encontra-se desamparado a cada momento, deve primeiro construir fundamentos que possam sustentar o seu passo pesado e prudente; às vezes não consegue, e então nenhum deus o ajuda a transpor a torrente.¹⁹⁰

Mas, não devemos concluir daí que tal impulsão metafísica venha de um outro mundo; também não custa admitir, diversamente, que ela funda a cada passo um novo território desconhecido no interior desse mesmo mundo. Antes fizéssomos coro a Maine de Biran quando ele discorre sobre o sentimento de eternidade contido na comunicação afetiva com a natureza, que supõe o corpo individual e sua participação ao todo: *Não é uma outra vida, não é a mesma vida*. É evidente que a intuição bergsoniana supõe a experiência, senão seria como a abstrata intuição intelectual que promove acesso a um suposto princípio universal. Porém que tipo de experiência é essa que se insere no meio do sensível para escapar dele com ele, ou seja, que não se reduz nem ao empírico, nem ao universal? Em todo caso, mesmo quando são cientificamente refutáveis, as teses filosóficas nunca perdem seu valor, pois apontam para sua força propulsiva e consequente fecundidade futura. Imprudente e inútil, o filósofo tem um natural poder seletivo e notável discernimento para acontecimentos invisíveis ou remotos, o que o deixa cego às coisas práticas do dia-a-dia. Como se diz, Tales caiu no buraco ao observar as estrelas. Mas, essa intuição que jorra de uma vontade desinteressada não é arbitrária, não é ao acaso que o filósofo formula seus conceitos e adere de corpo e alma à sua verdade.

A intuição filosófica pressupõe três atos: posição de problemas, descoberta das verdadeiras diferenças de natureza e apreensão do tempo real. Implicam um estado

¹⁹⁰ NIETZSCHE, A filosofia na idade trágica dos gregos, p. 28.

semidivino em que descobrir equivale-se a inventar e, por isso mesmo, nunca se contentaria em apenas responder aos problemas dados em qualquer outra instância. Como nos aponta Deleuze, a filosofia não pode ser mera prova do falso e do verdadeiro no que concerne a soluções. Se assim for, é escrava de outros âmbitos da existência, sejam eles sociológicos, linguísticos, religiosos, científicos, não tendo encontrado sua liberdade.

Trata-se de um método essencialmente problematizante (crítica dos falsos problemas e invenção de verdadeiros), diferenciante (cortes e interseções) e temporalizante (pensar em termos de duração).¹⁹¹

Com efeito, a partir da criação filosófica do problema, pode-se identificar todos os falsos-problemas e os problemas mal colocados que a rodeiam ou que fazem parte dela, como o não-ser, a desordem, o possível, a intensidade (que marcaria a tradução da percepção em lembrança), podendo, também, denunciar o ato de agrupar coisas que diferem por natureza num mesmo conjunto por razões arbitrárias, ainda que lógicas. A atividade filosófica, nesse sentido, luta contra ilusões naturais para reencontrar as articulações do real, as verdadeiras diferenças de natureza que só poderão aparecer mediante uma tarefa de divisão, operando incansavelmente quase como na dicotomia platônica. A experiência empírica só nos propicia mistos (fechado e aberto, ordem geométrica e ordem vital, percepção e afecção, matéria e memória), o que nos impede de atingir as tendências puras que os constitui – duração e extensão – únicas que podem diferir por natureza. Isso significa que não são os seres e as coisas, mas as tendências internas que a atravessam que devem ser conhecidas. Em função disso, pode haver diferenças de natureza entre indivíduos de um mesmo gênero, o que prova que a diferença buscada não é espaço-temporal, nem genérica ou específica, muito menos exterior ou superior à coisa. Sendo assim, dividir o misto é o primeiro passo: matéria e duração, quantidade e qualidade, distensão e contração. Mas, não se para por aí: esse movimento não desemboca num dualismo, deve-se ir tão longe quanto a interseção das linhas, lá onde elas convergem e se cortam - sem com isso retornar ao fato do misto. Entre estas duas tendências, a diferença mesma da coisa estará em apenas uma delas. Nesse sentido, o último passo do método será a interseção virtual, que revelará uma diferença mais profunda, portadora de todas as diferenças de natureza. A propósito, diz-se que os erros das ciências são fundados em algo do próprio ser, ou seja, não são apenas ilusões matemáticas que as faculdades humanas organizam para satisfazer nossas categorias práticas. Acontece que as ciências, ao invés de buscarem atingir o plano das tendências, permanecem atreladas aos

¹⁹¹ DELEUZE. Bergsonismo, p.26.

produtos, aos mistos, às coisas. Entre dois produtos só pode haver diferença de grau – toda multiplicidade aí encontrada sempre remeterá a variações quantitativas. Não é à toa que pensam que o coração do universo é a matemática. A mínima correspondência superficial com o lado extensivo carrega-os para a convicção de que falam a língua da natureza. Entretanto, não conseguem escapar desse aspecto bem particular do real, o qual está muito longe de se comunicar com o que faz uma coisa uma coisa.

A diferença entre as tendências revelara previamente à intuição que a extensão só admite variações gradativas e de proporção, em suma, uma multiplicidade quantitativa que prefigura a ordem do espaço; ao passo que a única que dá o ritmo, ou melhor, a qualidade mesmo ou a maneira pela qual a coisa varia qualitativamente no tempo é a duração. Essa nova multiplicidade não se confunde com o múltiplo que caracteriza o devir, não se opõe ao Uno – é ao mesmo tempo simples e heterogênea. Eis o absoluto reencontrado. Enfim, segue-se que toda a diferença estava de um lado só. Ao tocar na duração pura, que se difere apenas de si mesma, atinge-se a essência enquanto alteração, descobre-se a natureza de toda diferença e não apenas diferenças de natureza entre tendências. A diferença em si admite graus de realização, de tal forma que cada tendência supõe uma contração própria, o que lhe dá sua diferença de natureza. Vislumbra-se então um monismo, no qual até mesmo o lado extensivo considerado no misto participa enquanto grau mais distendido, mais relaxado, pesado, alienado de si mesmo. O próprio método consiste em gozar da diferença interna que alcança; a partir de então, sabe-se que o todo não é atual, não é dado, mas é virtual e sofre um processo de atualização, cujo movimento é a Vida em si mesma.

Todavia, o plano dos mistos insiste em apresentar-se pela sua materialidade, exteriorizando a duração, objetivando-a em atualidades. O entendimento e o espaço – preparados pela materialidade – nos apresentam produtos, resultados, nada mais. Iludimo-nos pensando que uma coisa é o efeito de uma causa e não expressão de uma tendência. O esforço da intuição filosófica começa no pressentimento de uma realidade mais contraída que possa explicar como ela se distende e se torna matéria, mas que demonstra, acima de tudo, que não há, de fato, nem matéria sem duração (que daria no espaço geométrico – esquema da divisibilidade infinita), nem duração sem matéria (que daria numa existência inativa). O ‘ser’ é uma tendência contrariada pela expressão de outra tendência. Combina-se espaço e tempo de tal forma que sua experimentação filosófica implica recolocar os termos atuais no movimento que os produz, relacioná-los à virtualidade que neles se atualiza, para ver que a diferenciação é essencialmente positiva e criadora, que o absoluto não é passivamente contemplado, mas vivido, agido, criado.

Ao invés de diluir o pensamento no geral, o filósofo deve se concentrar no individual [...] O objeto da metafísica é apreender nas existências individuais, ao seguir até a fonte de onde emanam, o raio particular que, conferindo a cada uma delas sua nuance própria, é responsável por conectá-las à luz universal.¹⁹²

Será o próprio método filosófico que nos dará oportunidade de encontrar como procede a intuição que age na composição artística e em que consistem suas divergências. Ora, o plano dos corpos individuais - o misto impuro - sofrera uma decomposição aos olhos do filósofo: suas diferenças exteriores e artificiais apresentaram-se como combinações entre duas tendências puras; estas, por sua vez, agiam enquanto duas direções de um mesmo movimento (contração e distensão, espírito e matéria) e não duas entidades, já que a duração é o que, por fim, concentra toda a diferença que pode haver – todo o resto permanecendo seus graus ou aspectos, inclusive a repetição. A investigação desemboca na seguinte tese: a duração é a própria substância do todo aberto porque é simples, indivisível e, no entanto, dinâmica. Transforma diferenças de natureza em natureza viva, cujas mudanças incessantes, aparências e hábitos são todos explicados em função da tendência do ser virtual (real e inativo) a atualizar-se e inserir-se no presente visível (já que o elemento do presente não é o ser, mas o útil, o ativo). Seu movimento é a mais pura continuidade, plena de direções e aspectos coexistentes e, desse modo, é de sua própria essência diferenciar-se, tornando-se sempre outro, sem ser vários. Ao atingir o simples, o filósofo entra em parcial comunhão com o todo, sabendo-se também duração justamente por ter saído daquela que o constitui enquanto homem particular em direção a realidades singulares. O movimento que transforma o mais íntimo de sua duração no fora que conecta todas as coisas esclarece-lhe que a vida é palco de indeterminações e novidades imprevisíveis e não um conjunto fechado, homogêneo e determinado, submetido a leis eternas, passíveis de quantificação. O impulso que a gera confunde-se com ela, sendo ele próprio o ato de criação que atravessa a evolução biológica e a atividade artística. Ambos os acontecimentos mostram como o movimento de diferenciação se opera, mas o primeiro detém-se em sua forma adquirida, apresentando-se ordinariamente para nós pelo que há nele de interrupção de sua vitalidade (como uma sombra evanescente) e não por ela mesma. O segundo, representante máximo do impulso vital, confunde-se com o processo de diferenciação ao prolongá-lo – procura inventar uma modificação presente que carregue o quanto possível de sua virtualidade constitutiva. Isso significa justamente continuar o processo, reconduzindo-o de forma ao mesmo tempo parcial e impessoal. Parcial,

¹⁹² BERGON, *La pensée et le mouvant*, p. 259 (tradução nossa).

pois o processo comporta uma composição com o que é singular à afetividade do artista; impessoal, pois tem como fonte o mesmo jorrar que leva ao universo inteiro, o que afasta tanto a tese do arbitrário rearranjo de partes na criação, quanto a satisfação de apetites subjetivos.

Engana-se redondamente quem crê que o papel da imaginação poética é o de compor os seus heróis com bocados apanhados a torto e a direito, como se se tratasse de alinhavar um fato de Arlequim. Nada de vivo disso resultaria. A vida não se pode recompor; simplesmente se deixa surpreender. A imaginação poética não pode ser senão uma visão mais completa da realidade. Se as personagens que o poeta cria nos dão a impressão da vida é porque elas são o próprio poeta, o poeta multiplicado, o poeta aprofundando-se a si próprio num tão poderoso esforço de observação interior que atinge o virtual no real e retorna, para disso fazer uma obra completa, o que a natureza deixou em si no estado de esboço ou de simples projeto.¹⁹³

A decomposição do misto e a diferenciação do simples não são necessariamente para o filósofo etapas que se sucedem no método, é possível que encerre simultaneamente o conjunto desses dois movimentos, mas implica necessariamente a direção que vai, de direito, do individual ao impulso vital, do impulso vital às singularidades virtuais, destas para o virtual em si mesmo – o todo sem face, o ser em si, enfim, a duração pura ou o tempo. Contudo, o método filosófico não se difere de seu acontecimento místico, não é mero artifício de exposição que se sucede a uma colocação súbita misteriosa no espírito do universo (para isso bastaria, em princípio, o uso das leis de organização do entendimento e determinados suportes mecânicos ou digitais para fixar sua intuição. Além de tudo, perderia seu rigor). É preciso lembrar que uma distinção de direito não acarreta separações de fato, mas evidenciam qualificações de ordens incomparáveis que se associam em uma unidade. É, portanto, uma força, uma direção que não pode ser negligenciada, pois qualifica a atividade em questão. Sendo assim, podemos colocar a intuição filosófica nos seguintes termos: ao dividir o misto e encontrar a diferença pura, vai-se do visível ao invisível. Esse movimento, apesar de aparentemente inverter a direção do elã, confirma, com efeito, que seu impulso se ramifica igualmente na criação de incorporais que são equivalentes a suas nuances virtuais. Afinal, onde quer que haja criação, há a ação do elã vital. Sobretudo, significa que tal processo intuitivo reconstrói as direções gerais nas quais a vida se lança, aliando-se às suas mais ativas potencialidades – nunca se resumiria a descoberta de verdades glaciais. Notemos que a intuição filosófica tampouco precede totalmente à sua exposição, senão se reduziria a uma revelação que precisa ser pregada. Seria sua exposição – seja em livros, discursos ou conversações - ato propriamente filosófico apenas se não for completamente diferente do seu

¹⁹³ BERGSON, O riso, p. 117.

movimento intuitivo, se a exposição se criar ou se modificar ao mesmo passo do alcance das nuances e comunhão com o todo? O que é certo é que não precisa encarnar inteiramente a intuição se, no mínimo, conseguir guardar algo dela que sugira ou evoque o movimento que a gerou. Ultrapassemos os suportes formais e veremos que é a própria vida do filósofo, suas correspondências, suas brincadeiras com amigos ou momentos de solidão em que a filosofia pôde ter estado mais viva, em que a intuição tenha se feito real e produtiva. Leibniz dizia “Aquele que me conhece somente pelo que foi publicado de mim, não me conhece. [...] O que eu dei ao público não é nada perto do que resta”.¹⁹⁴ Pascal dizia o mesmo dos antigos: Platão e Aristóteles não eram essas pessoas pedantes que tratavam a filosofia com sobriedade estéril, na verdade, a República e as Leis foram as partes menos sérias de suas vidas. Talvez as tenham feito brincando, diz ele, enquanto que suas vivências mais simples e tranquilas, suas conversas, amizades, risos e escolhas expressavam mais nítida e diretamente sua essência filosófica.¹⁹⁵ Bergson afirma, com efeito, que a intuição sempre valerá mais que o sistema que sobreviveu a ela. Aliás, para transformar o simples intuído em composição complexa, minimamente sucessiva, o filósofo toma emprestado algo da intuição artística – toda a lógica se recria, dizendo o conceito novo, e o faz a partir dos próprios alicerces da linguagem utilizada, da cultura que o rodeia, das tonalidades de sua personalidade. Admitimos com isso que há indubitavelmente algo de artista no filósofo, assim como pode haver (mas não necessariamente) algo de filósofo no artista, sem que suas tendências predominantes – direções que qualificam o ato – sejam neutralizadas. Afinal, é inegável que filósofos são no mais das vezes grandes estilistas da língua. Isso acontece porque a intuição age na atividade artística segundo a direção que vai, de direito, do invisível ao visível – fase imprescindível também para distender uma intuição de natureza filosófica e torná-la presente. Sabe-se, contudo, que o filósofo não escreve para ser lido, nem tem na composição estética seu destino: escreve porque é necessário doar-se à sua verdade. Pode se servir da composição estética ao promover algum grau de visibilidade ao conceito sem, com isso, mudar seu modo de expressão, seu procedimento intuitivo e sua relação com o que há de impensável no pensamento.

Agora que o próprio método filosófico nos permitiu alcançar a direção da atividade artística, podemos vislumbrar como a intuição instaura esse outro tipo de processo criativo. A arte seria, por excelência, o escoamento da duração e continuação de seu crescimento dissociativo na matéria. Prolonga-se a diferenciação vital que combina a seu gosto extensão e

¹⁹⁴ LEIBNIZ, *Nouvelles lettres et opuscules inédits* (tradução nossa).

¹⁹⁵ HADOT. O que é a filosofia antiga.

espírito, segundo o capricho da singularidade que iluminou de modo único o impulso recebido. Não se deve negligenciar que há uma afetividade não-subjetiva capaz de fazer isso. A noção bergsoniana de personalidade já nos permitiria considerar o problema para além da noção de individualidade: remete-se à integralidade indivisível dos tons, níveis e dimensões que atravessam a pessoa em nível espiritual. Na mesma medida em que o virtual é excessivo e transbordante a toda sua atualização, encerrando em sua simplicidade a coexistência das tendências interpenetradas prestes a se inserirem no presente vivo, a personalidade seria também a fonte da individualidade, embora irreduzível a ela. Ora, mesmo antes de se atualizarem, tais tendências imprimem um sentido de movimento em forma de corrente ou elã. Inicialmente indiferente ao plano dos mistos, vai da nuance virtual à formação de um corpo que a atualiza por meio de explosões criadoras, reinventando praticamente a própria existência da matéria, dotando-a de propriedades incorpóreas. Podemos dizer, portanto, que a intuição artística implica o impulso que instaura a atividade de criação ao inserir o espírito subitamente no movimento e, numa segunda etapa, seu desdobramento expressivo, o qual revela a tendência virtual enquanto ela é reconstruída e diferenciada. Só se reencontra a intensidade e o ritmo do mergulho inicial, recriando-o. Assim, cristaliza-se a tendência naquilo que chamamos obra de arte.

Embora ambas as atividades intuitivas tratadas impliquem uma dupla criação, um duplo movimento, duas ordens de velocidades e direções, cada qual guarda um sentido e uma certa relação com a matéria, uma proporção de ação que as qualifica ora como filosofia, ora como arte. O sentido de um movimento e seus saltos indivisíveis são internamente articulados, de tal modo que seus momentos (que podem ter uma duração longa apesar de sua simplicidade) não podem ser confundidos ou invertidos uns em relação aos outros, sob o risco de arruinar o movimento, inviabilizando-o. Com efeito, a matéria e o presente vivo desempenham um papel radicalmente diferente na arte, uma vez que devêm elementos de um corpo por vir que será por ela contraído, produzido. O misto contingente seria quase inteiramente desprezado ou meramente contornado, se não fosse sua contribuição essencial para tornar a criação viável – ou seja, ele é elevado à uma dimensão positiva. Não obstante os sentidos inversos dos processos intuitivos encontrados na filosofia e na arte, isso não acarreta uma inversão de efeitos. Ir do invisível ao visível não é o mesmo que terminar no plano individual em que começa o trabalho do filósofo. Vai-se, na verdade, da nuance à sua respectiva individuação. A intuição artística é essa individuação mesma que se põe em curso em uma relação positiva com a matéria e uma comunicação direta com o tempo: encanta-se a matéria com novas durações, subtendendo outros espaços, inventando-se novas leis para sustentar os corpos e as

cores, as luzes e os contornos, as palavras e as ideias. É a redução do todo a um grau de realização, que tem o poder de conduzir a matéria a uma conduta expressiva. Em outros termos, sua atualização produz um corpo com estatuto diferente dos mistos, uma vez que dá visibilidade ou expressão vital ao virtual.

A intuição filosófica participa de outro tipo de contração – o elã aí quer extrair a virtualidade das coisas, coincidir com o âmago do ser – mas isso não é o mesmo que impulsionar uma reflexão do mundo, promovendo definições gerais que o expliquem, e, sim, acompanhar sua difusão afetiva, sua indeterminação vital, que pede sua colocação na coexistência de durações do todo aberto. Seus elementos expressivos são conceitos, os quais devem ser singulares. Suas construções, embora igualmente parciais¹⁹⁶, são tão velozes que submetem o pensamento a um grau avançado de inaturalidade. Isso não significa que a criação filosófica seja moralmente mais legítima ou efetivamente mais real que a expressão artística e, sim, que a primeira realiza o virtual segundo seus próprios meios e direções, depurando os objetos na informação pura que lhes fundamenta e constitui, remetendo-os continuamente ao fundo indeterminado que força suas respectivas individuações. Para Bergson, aliás, apesar de nunca chegar a consistir numa regra, o inverso conteria ainda mais sentido e valor: as grandes almas gozadoras de atividade superabundante estariam antes nos artistas e nos místicos do que nos filósofos, já que os primeiros são capazes de fazer intuição e emoção entrar em plena conformidade, o que quer dizer, podem criar ao mesmo passo que reproduzem a abertura do Todo. O filósofo, nessa perspectiva, ainda percorre uma distância entre a emoção que lhe foi comunicada e seu prolongamento para além da experiência; ou seja, tendo apenas destacado as linhas que constituem o misto, ele prolonga seus traçados distintos até o longínquo ponto na imanência em que eles se reencontram. É como se o pensamento filosófico tivesse seguramente sua fonte numa certeza mística, a qual, não obstante, é desenvolvida e transposta metodicamente para uma indeterminação virtual aceitável entre os limiares da exterioridade e da interioridade, forçando, por consequência, graus variáveis de entendimento e contemplação.

Tudo se passa como se o que permanecia indeterminado na intuição filosófica recebesse uma determinação de novo gênero na intuição mística – como se a ‘probabilidade’ propriamente filosófica se prolongasse em certeza mística. Sem dúvida, o filósofo só pode considerar a alma mística tão somente de fora, do ponto de vista de suas linhas de probabilidade. Porém a própria existência do misticismo propicia, justamente, uma probabilidade superior a essa transmutação final em certeza e como que um envoltório ou um limite a todos os aspectos do método.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Diz-se parcial, pois não há transcendência ou revelação no conceito expresso e, sim, composição com inclinações convergentes, o que produz uma singularidade.

¹⁹⁷ DELEUZE, Bergsonismo, pg. 92.

Por outro lado, despreocupados com natureza de sua atividade, o artista e o místico dão livre curso à emoção no sentido mesmo em que ela busca conferir para si um corpo finito, cuja tensão adquirida celebrará a adimensionalidade do tempo, perpetuando-se em ondas individuanes, revelando tanto sua abertura, quanto sua consistência. Então, nesse caso, o processo intuitivo incorpora plenamente a emoção criadora na mesma medida em que a própria emoção busca exprimir-se corporalmente (onde a ação equivale-se a uma autocontemplação).

4.2 Da emoção vital ao corpo artístico: Materialização crescente do imaterial.

A teoria da emoção criadora, aliada ao conceito de intuição, às noções e esforço e tensão garante o desdobramento expressivo da diferença, sentida intimamente no impulso e no decurso do ato de criar. Emoção significa criação; assim não se pode associar tal sensação a representações anteriores. Longe de toda determinação da inteligência ou pressão quase instintiva da sociabilidade, suas razões pertencem à Memória cósmica que atualiza todos os seus níveis no intervalo que racha o mecanismo orgânico, libertando o homem de seu próprio nível ao fazê-lo criador. O atual torna-se adequado ao virtual à medida que incorpora seu excesso insistemizável numa totalidade necessariamente aberta, embora também singularmente aberta. Antes, o intervalo intracerebral tornava possível a inteligência e a atualização da memória útil; agora, é em virtude de tal duração suspensa que o corpo pode finalmente imitar a vida do espírito em sua totalidade, instalando-se nas potências do passado puro. Não é suficiente, portanto, evocar a hesitação própria da gênese da inteligência no espírito, já que é inicialmente em nome de um egoísmo face às exigências sociais que ela suspende sua obediência automática. Nesse caso, o que vem compensar a suspensão inteligente é a função fabuladora, capaz de inventar deuses, ficções variadas, até o ponto de persuadir a própria inteligência a ratificar a obrigação social. Continuamos, mesmo em nível fabulante, no círculo fechado que remete a conservação individual à do grupo, garantindo o acordo variável que supera problemas de compatibilidade de interesses entre o particular e o geral. Com efeito, o que vem inserir-se no intervalo legitimamente criador é o impulso vital em forma de emoção, impossível de se reduzir ao instinto ou à inteligência por ser ela mesma geradora desses modos de ação. A emoção criadora não é prolongamento natural e, sim, liberação metafísica que corre imanentemente de alma privilegiada a alma privilegiada, numa

continuidade invisível que corta mapas fechados e desenha novas saídas. Implica indeterminação na origem e direção determinada no salto criador.

Mas, a cada membro de uma sociedade fechada, se ele se abre à emoção criadora, esta comunica a ele uma espécie de reminiscência, uma agitação que lhe permite prosseguir e, de alma em alma, ela traça o desenho de uma sociedade aberta, sociedade de criadores, na qual se passa de um gênio a outro por intermédio de discípulos, de espectadores ou de ouvintes.¹⁹⁸

Trata-se, na verdade, daquilo que precede e gera representações, ideias, imagens, qualificando-se a si mesma por sua essência e não por objetos. A gênese da criação artística não reside, portanto, em ter uma ideia. Mas a emoção em tela também não é interiorizada na forma de sentimento, pois, na verdade, somos nós quem somos irresistivelmente lançados no interior dela. Seria antes como a solidez de uma cor, cuja tonalidade espectral depende justamente da reflexão das frequências de onda não absorvidas por suas moléculas e que, não obstante, qualificam o objeto no acontecimento vibracional de sua superfície. A emoção é pura dissipação que tangencia sujeitos e objetos, conferindo-lhes encantamento próprio. Não é somente um estimulante que incita a inteligência a compreender e a vontade a se perseverar; deve-se ir mais longe na direção da novidade radical e não se deter jamais em problemas causais. Não se trata de força mecânica, como a pressão gravitacional, que condicionaria certos comportamentos, uma vez que não há fatos pressupostos. Sua natureza metafísica aponta para uma existência que é essência pura que se derrama sobre toda a natureza (sobrepondo-se a objetos e reinventando-os em seu próprio jorrar) enquanto se desdobra, enquanto é processo de diferenciação, jorro de novidade em busca da cristalização de si. Da mesma forma que se admite que heroísmo não se ensina ou se prega, apenas se explicita em sua própria liberação, não há caminho mais curto entre uma tendência virtual e sua realização artística, é preciso esperar que a duração se resolva com seus próprios termos. E tais termos independem da vontade, são supraintelectuais e implicam esforços não humanos, união divina com a direção em que a vida se lança – é entusiasmo que incendeia a alma e ocupa todo o espaço do corpo (independente do grau de liberdade efetuado). Temos o costume de encerrar a consciência no centro relativamente invariável do corpo em virtude de estarmos sempre lá onde agimos. Autorizados ainda pela ciência, a materialidade sobre a qual nossa consciência se aplica é privilegiada em detrimento do corpo imenso que é pura virtualidade. Se a superfície do nosso corpo mínimo, organizado em vista da ação mais eficaz, é o lugar dos nossos movimentos atuais, nosso grande corpo inorgânico é todo um mundo possível e real,

¹⁹⁸ DELEUZE, Bergsonismo, p. 91.

gesto indivisível e atuante, e está lá onde tudo se percebe e se concebe sem barreiras – trazendo as mais distantes estrelas para o mais íntimo do espírito, toda a mecânica do universo para cada uma de suas partes, tornando-as virtualmente capazes de abraçá-lo inteiramente. É esse circuito amplo do corpo que está na origem na atividade artística e que pode florescer em ideia ou imagem à proporção que quiser situar-se num plano organizado.

O que há de mais bem construído, de mais sábio, que uma sinfonia de Beethoven? Porém, durante todo seu trabalho de arranjo, rearranjo e de escolha que prosseguiram sobre o plano intelectual, o músico retornava para um ponto situado fora do plano para ali procurar tanto sua aceitação ou recusa, quanto a direção, a inspiração: nesse ponto repousava uma indivisível emoção que a inteligência ajudava sem dúvida a explicitar em música, mas que era ela mesma mais que música e mais que inteligência. (tradução nossa)¹⁹⁹

A emoção criadora se distingue, em primeiro lugar, do sentimento que é intrinsecamente misturado a uma representação e que vem ocupar um espaço nas profundezas da alma. O sentimento, embora seja indivisível e provoque constantes oscilações de partes, não é capaz de fazer um deslocamento real do todo, não é capaz de coincidir seu mais íntimo com a abertura que o conectaria ao fora, isto é, produzindo um afeto impessoal. Em segundo lugar, a emoção criadora não se confunde com a sensação que é mera transposição psicológica de uma excitação física ou de uma ideia preexistente, não é mero reflexo de uma impressão ou representação, já que seu estado afetivo precede até mesmo a subjetividade constituída e as traduções psicológicas da memória. Assim, não é agitação na superfície da sensibilidade, cuja causa é material e cujo efeito é espiritualmente dispersivo. Quando tratamos desse tipo de sensação, estamos na esfera do conhecimento em que a opomos, à primeira vista, à inteligência, mas que integra o mesmo dispositivo de ação, com pequenas variações gradativas. A afetividade própria à emoção mais pura é de natureza supraintelectual e provoca um verdadeiro deslocamento do espírito, um abalo irreversível, pelo qual o todo é lançado adiante. Ela é prenhe de imagens, as quais nenhuma está propriamente formada, mas de cuja substância pode-se desenvolver saídas altamente criadoras ou atualizações orgânicas. De toda forma, cada desenvolvimento de tendências diferenciantes acarreta efetuações espaço-temporais inteiramente novas, cada qual saída de uma emoção sempre única em seu gênero. Essa emoção está na origem da arte, da descoberta científica ou de toda forma de ação que exija um grau de concentração e esforço acentuado, capaz de tocar na raiz mais vital da realidade e modificar o dado de forma revolucionária. Ora, há sem dúvida duas formas de composição ou, antes, dois aspectos de criação radicalmente distintos que se conjugam: por

¹⁹⁹ BERGSON, Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, p. 1190.

um lado, toma-se o material que a sociedade entrega já pronto, o qual participa indiferentemente de novas combinações; por outro, remonta-se à dimensão do espírito que é pura exigência de criação, pela qual todo esse plano se reformula do interior. Se um escritor, por exemplo, permanecesse no âmbito dos conceitos e das palavras, sem efetuar antes de tudo o mergulho que as recria individualmente do todo às partes, ele poderia até fazer algo original, mas nunca refundaria com isso as bases do pensamento. A arte, para ser potência e signo de emoção criadora, necessariamente abrange a colocação de novos valores, capaz de modificar pelo menos em algum grau (para não dizer inteiramente) a inteligência social e a subjetividade visitada.

Há, agora, um outro método de composição, mais ambicioso, menos seguro, incapaz de dizer quando será concluído e até mesmo se será concluído. Consiste em remontar desde o plano intelectual e social até um ponto da alma de onde parte uma exigência de criação. Essa exigência, o espírito que a abriga pôde não tê-la sentido senão uma vez na vida, mas ela está sempre aí, emoção única, afetação ou ela recebido do fundo mesmo das coisas. Para obedecê-lo inteiramente, seria preciso forjar palavras, criar ideias, embora isso não fosse mais comunicar, nem, por consequência, escrever. No entanto, o escritor tentará realizar o irrealizável. Ele vai procurar a emoção simples, forma que gostaria de criar sua matéria, e se vestirá com ela no encontro com ideias já feitas, palavras já existentes, enfim, recortes sociais do real. Ao longo de todo caminho, ele a sentirá se explicitar em signos saídos de si, quer dizer, em fragmentos de sua própria materialização. Esses elementos, cada qual único em seu gênero, como os levar a coincidir com palavras que já exprimem coisas? Seria preciso violentar as palavras, forçar os elementos. (tradução nossa)²⁰⁰

O sentido do movimento impresso pela intuição artística e que inclina diversamente o espírito começa por tornar autor e tema indiscerníveis. Isso produz, por sua vez, uma emoção original, responsável pela colocação de uma nova atmosfera, que será consumida em seu próprio desenrolar, na instauração de uma ordem. Serve de alimento para as faculdades humanas mobilizadas no desenvolvimento da diferença ao mesmo tempo em que os recortes sociais do real (elementos já constituídos tomados de empréstimo) são reinventados no ato assumindo propriedades novas. É por isso que se diz que não se pode mais atribuir ao ato de criação a responsabilidade de rearranjar o mundo como se fosse uma força exterior que colocasse partes em conexão e movimento. Longe de recompor mecanicamente uma unidade a partir de uma multiplicidade de elementos atuais já constituídos, o esforço intrínseco que a emoção pressupõe dá uma tonalidade única ao espírito, transportando-o de um só golpe a um circuito virtual bastante tenso que buscará se estender em uma multiplicidade de partes extensas, sem nunca perder a simplicidade que o qualifica. A criação literária nos oferece uma demonstração bastante clara:

²⁰⁰ BERGSON, *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, p. 1191.

[...] parece que os materiais oferecidos pela inteligência entram anteriormente em fusão para só depois se solidificarem novamente em ideias, desta vez conformadas pelo próprio espírito: se estas ideias encontram palavras preexistentes para se exprimir é por efeito de um feliz acaso inesperado; e, na verdade, foi muitas vezes preciso ajudar a sorte e forçar o sentido da palavra para que ela se modelasse conforme o pensamento. (tradução nossa)²⁰¹

A própria substância da arte é esse gênero único de emoção que não só permanece do início ao fim da composição da obra enquanto exigência determinada de criação, mas que doa parte de si mesma, colore o mundo e se mistura a todos aqueles os quais é capaz de afetar em seu desdobramento. Por isso mesmo, na mesma proporção do místico, ela é capaz de reiniciar o todo, produzindo desvios no curso das coisas ao tocar parcialmente no esforço criador da vida em si (ou seja, segundo determinado aspecto ou tensão), ultrapassando os limites da espécie ao prolongar a ação divina (o próprio movimento do elã). Desse modo, é preciso distinguir o que se chama comumente de produtos da imaginação daquilo que designamos como corpos artísticos, uma vez que chamamos de imaginativas as representações concretas que não são nem percepções, nem lembranças, ou seja, que não desenham nem um objeto presente, nem um objeto passado. Trata-se, nesse ponto, apenas de uma vaga definição dada pelo senso comum a eventos de ordens diferentes, sob a influência da atualidade. Existe, por outro lado, uma faculdade real bem definida no espírito que produz eficazmente alucinações voluntárias para estimular certos interesses – às vezes enquanto crenças necessárias ao andamento da sociedade (como a religião, compensando o egoísmo nascente da inteligência); às vezes enquanto ficções caprichosas da natureza, dotadas de uma singular intensidade vital (como quando a mitologia se torna literatura). Trata-se, enfim, da *função fabuladora*, a qual prova que, de uma maneira ou de outra, a faculdade de inventar deuses não é antropologicamente explicável, tampouco psicologicamente determinável, mas pertence às sinuosidades da *natura naturante*. Deuses são invenções da própria natureza, tendo em vista que se faz preciso substituir ilusões provenientes das profundezas do entendimento (pseudoideias, como o nada e negatividades similares) por afirmações coletivas que tateiam a fonte não-humana da vida, onde a verdade se equivale à ficção. Mais do que isso, prova que todo conhecimento pedido pela inteligência só pode se completar na necessidade da função fabuladora, explicitando que a criação não é oposta à verdade, mas é seu refinamento, como diria Nietzsche²⁰². Todavia, embora tal faculdade seja mais real (e influente) do que a passividade imaginativa, ela sozinha não dá conta da criação artística. Não se deve confundir os meios com que se produz com a fonte daquilo que é produzido, de tal forma que uma lenda

²⁰¹ BERGSON, Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, p. 1014.

²⁰² NIETZSCHE. Além do bem e do mal, p. 29.

lançada a si mesma não tem o mesmo valor ontológico de um romance ou um poema. A função fabuladora só se torna indispensável à sobrevivência quando interrompe o trabalho do elã e se submete às leis da natureza; ao se fazer luxo em relação às exigências vitais, participando de jogos livres simplesmente por permanecer como potência do espírito, torna-se verdadeiramente criadora e continua o trabalho do elã. Embora ambos meios fabulantes sugiram plena adesão coletiva às realidades criadas, o estatuto geral da crença religiosa é justamente preencher a distância entre o homem e os movimentos divinos que transcendem sua condição (daí a necessidade da fé), ao passo que quando se participa intimamente da emoção comunicada pela arte ou pelo misticismo puro, não há lacuna a ser preenchida, sua gênese não resolve nada. Aliás, quando a função fabuladora tem uma utilidade trata-se da superstição na qual se completa a necessidade fabricadora da inteligência (fabricam-se deuses e espíritos); com efeito, ela aí funciona como um instinto virtual que prolonga o trabalho de organização da natureza, fechando o círculo. Agora, quando sai das mãos da natureza, rompe o círculo e se instala novamente no elã, deixa de girar eternamente no mesmo lugar e segue marcha avante. Em outros termos, do ponto de vista do corpo, a faculdade de fabular pode ora intervir como solução a um problema vital, ora contribuir para a colocação de um problema. No primeiro caso, a inteligência levada para além de seu fim fabricante tem seu perigo dissolvente compensado pela função fabuladora, garantindo o condicionamento circular entre indivíduo e sociedade por meio da invenção de presenças fantasmas, religiões estáticas, que interligam artificialmente partes exteriores umas às outras. A mitologia aí não aparece senão como um produto tardio e modesto da natureza, às vezes caindo no meio do caminho entre o fechamento e a abertura, entre religião e arte. No segundo caso, contudo, não se contenta em inventar personagens mitológicos ou idades de ouro, pois nos tornamos deuses à medida que criamos e participamos efetivamente da colocação de novidades absolutamente radicais e imprevistas. Isso é válido para a invenção de religiões dinâmicas, para revoluções genuínas (na política, na ciência, na ética) e para criações artísticas. Ora, não se precisa de fé quando o movimento nos é interior e espontâneo, quando a história encontra a metafísica, quando a contingência encontra a necessidade, o novo encontra a eternidade, quando nossas ações formam uma unidade indivisa com a irreversibilidade do tempo e ele, enfim, se autocontempla, na individuação de suas obras. Quando uma modalidade artística parece-nos exclusivamente fabuladora é porque deixou de ser criadora, é porque sua emoção esgotou-se numa circunstância dada, antes mesmo de sua força virtual se desdobrar materialmente na reinvenção do todo. Quando a arte é emotiva ou criadora, seu aspecto fabulante (responsável por oferecer as máscaras necessárias para a expressão da diferença e a tendência a aderir a

elas) tem praticamente a mesma importância do seu aspecto fabricante (que contribui com a técnica, para se inserir eficazmente por entre os materiais disponíveis), ambos submetidos ao plano de composição estético que os exige, isto é, ao elã que gera sua vitalidade e à duração que a mantém. A arte não é, portanto, nem conteúdo, nem forma e, sim, *emoção*, tendência vital que os qualifica e lhes confere tensão, consistência, singularidade.

A emoção é o ato da diferença que procura desenvolver e entrelaçar o virtual o atual, sem responder a exigências biológicas, inventando para si um corpo com leis únicas, o qual subtende um novo espaço correspondente. Ela comporta os dois regimes coexistentes, cuja interseção imanente instaura e constitui o procedimento artístico. Exprime primeiramente a criação em sua totalidade (sob a forma de esquema dinâmico ou diagrama virtual) e, em seguida, cria a própria obra na qual se exprime. Refere continuamente o todo à expressão e a expressão ao todo no curso de sua diferenciação, variando direções e intensidades (via técnica e conteúdo sensível), ora sucessivamente, ora sobrepondo esforços de naturezas distintas. Cada emoção singular se relaciona com um tipo de matéria (palavra, pigmento, acorde), que não é somente um meio exterior, mas é aquilo em função do que se fabrica pra si um corpo. É verdade que o ato artístico não enxerga obstáculos, mas não é por isso que se deve concluir que eles não existam e não possam, inclusive, deter o movimento criador. Sendo assim, pressupõe-se uma mínima convergência entre territórios (previamente inventados) e direções metafisicamente dadas. Apesar da impulsão que pede e coloca a criação ser lançada na direção do espírito para a matéria (por via de inversão), não devemos atribuir uma contingência completa na hora da escolha do material, já que isso se decide no meio do processo de individuação e leva em conta a inclinação intensiva da matéria disponível (lembramos que suas propriedades são também forças, isto é, tendências atualizadas). A conquista de tais forças tipicamente materiais e sua conversão ao corpo em formação se dá no atravessamento de muitos planos, por entre passagens verticais e horizontais compostas. Quando uma cor chama determinado suporte, quando um afeto chama determinado enquadramento, essa atração diz certamente algo sobre as compatibilidades atuais de seus objetos, mas remete, sobretudo, à influência do todo (que nunca está dado atualmente) que submete ambas as extremidades a uma nova contração, divisão e qualificação. Fazer uma linha de vida atravessar a matéria é colocar um problema e triunfar sobre suas condições. Manter-se consistente em relação ao movimento que instaurou tanto o diagrama espiritual que preside e instaura a individuação, quanto seu respectivo desdobramento material, é o desafio que marca a inauguração da obra de arte, selado pela propagação ininterrupta da emoção. Sabe-se que a característica geral de qualquer atividade vital é a passagem do menos realizado

ao mais realizado, do intensivo para o extensivo, de uma implicação recíproca de partes para sua justaposição. Há divergências quanto à tensão estabelecida, cujo esforço pode, por um lado, acabar congelado em generalidades, ou, por outro lado, transbordar vitalidade ao ponto de remeter continuamente à sua singularidade pela sua própria repetição e existência. Enquanto a lógica orgânica da vida a faz alienar-se na forma suscitada (suas partes atuais permanecem exteriores umas às outras, coordenadas num sistema idealmente isolável), fechando o corpo em círculos funcionais, o desenho emanado na individuação artística nunca se destaca de sua raiz virtual, mantendo uma duração tão intensa que evidencia a materialização crescente do imaterial. Como saber que a vida triunfou nesse encontro consigo mesma? Bergson garante que a marca precisa desse triunfo é a sensação (a-subjetiva e não-fisiológica) da alegria no contato direto com uma obra, isto é, quando se sente criador dela (mesmo ao reinventá-la em sua contemplação, retirando as mediatizações que antes se interpunham entre o espírito e o movimento qualitativo). Evidentemente, há graus de alegria na mesma proporção em que há níveis variáveis de realização vital e liberdade, uns mais expressivos que outros, mas o que é irrefutável é sua presença, a qual garante continuidade para a propagação emotiva ou, em outros termos, saltos metafísicos que abrem a realidade material a performances livres. Por ser sempre única e incomunicável, a alegria não é, portanto, caracterizada pelo contágio tipicamente social, mas exatamente por seu contrário, como se fosse um vírus permanentemente mutante, cujos efeitos são imprevisíveis. Não se trata do efeito extremamente conservador do cômico, cuja propriedade corretiva pensa em termos gerais dentro dos limites da sociedade fechada. É justamente o que nos liberta de todo pertencimento. A alegria é a experiência mais concreta da vontade que se encontra com sua própria natureza, marca o contato íntimo entre a existência e a direção mais fundamental da duração. O esforço violento que caracteriza a intuição não anula a experiência mística da alegria, que nada tem a ver com o sistema dor-prazer; na verdade a violência dessa tensão é o que nos insere no meio do movimento vital, isto é, na emoção (tendência, elã) que tende a realizar-se na criação de uma consistência, cujo triunfo se caracteriza por uma alegria de ordem metafísica. O circuito correspondente à liberdade criadora celebra a aliança atenção-dispersão, esforço-tensão, intuição-emoção, corpo-alegria, no qual matéria e espírito expressam unicidade. A composição do corpo artístico vai da emoção à alegria a um só tempo, ainda que o procedimento dure séculos para fazer o uso perfeito de meios imperfeitos e fazer falar (ou cantar) uma virtualidade.

CONCLUSÃO

Com o propósito de investigar a composição entre espírito e matéria no ato de criação artística, tivemos de entrar no interior da experiência da duração e seguir seu desdobramento individuante. Com efeito, Bergson nos permite situar o problema da arte no seio de uma metafísica, passando por uma filosofia da natureza, sem cair em transcendências, determinismos de qualquer espécie (nem finalismo, nem mecanicismo), mas tampouco se rendendo ao arbítrio do acaso. Proclama implicitamente que a estética é, antes, conduta vital, que pode ou não desembocar na expressão artística, do que disciplina intelectual que procura a natureza da beleza. Dessa forma, excluímos de saída problemas de ordem causal ou reducionismos subjetivos e sociais, encontrando, não obstante, o lugar apropriado para tais elementos no decurso da individuação artística, no meio do entrelaçamento superior entre os regimes do virtual e do atual.

Em Bergson, os três planos que podemos distinguir na realidade – o corpo, a consciência e a vida – só se resolvem atravessados, só se realizam em seu cruzamento, unidos intimamente pelo tempo que os constitui, pelo que oferecem de diferença interna. Forma-se um todo aberto em crescente ampliação, onde múltiplas durações coexistem. As durações interagem, menos por compartilharem conteúdos do que por concentrarem cada qual todo o universo numa maneira de durar, isto é, em uma tensão própria. A realidade desse todo não admite partes, apenas aspectos: não há interioridade absoluta, nem possibilidade de isolamento real de sistemas. Há, todavia, duas maneiras extremas de durar: contração e distensão quase absolutas, o que nos dá, de direito, duas tendências contrárias ou dois sentidos opostos de um mesmo movimento, a saber, a duração pura e a materialidade. Segue-se que a maior contração provoca diferenciação virtual contínua, cuja atualização inevitavelmente lança a diferença no exterior de si, distendendo-se em sucessão. A vitalidade aparece, enfim, no vai e vem desse movimento, caracterizando-se por tentar inserir o máximo de liberdade na determinação material. Em outros termos, vida é criação: é mais impulso do que fixação em uma forma. Daí o conceito de *elã vital*, o qual nunca se esgota nos esboços que traça, nunca pensa em termos individuais, buscando através das eras, dos estratos, das dimensões maneiras de fazer um uso cada vez melhor da sua energia superabundante.

Bergson nos dá muitos instrumentos conceituais para pensar a arte, e ele mesmo a considera como uma das vias divergentes em que o *elã* desemboca, ao lado dos seres vivos e da expressão mística. Por efeito de um excesso de vitalidade, o artista é lançado no seio da continuidade da natureza ao criar, não é resultado de uma vontade particular, subjetiva, não é

fruto de uma consciência restrita que conserva o passado para antecipar o futuro. Implica, na verdade, um modo de ação que não se explica pela espécie, nem pelas solicitações atuais. A princípio, sua criação envolve necessariamente uma intuição – disposição do espírito que neutraliza o dado à medida que é penetrado pelo impulso vital. Traduzido no homem por emoção criadora, lança-o no meio do movimento, anulando a distância que poderia haver entre passado e futuro, fazendo do presente uma ponte insensível e não mais marcado pelo seu caráter útil. A memória realiza suas potências mais livres, confunde-se com a colocação de novidades radicais. Isso, contudo, não é feito por mera ampliação do circuito perceptivo ordinário, é-se colocado de saída em um circuito mais amplo, que vai do todo concentrado à excreção de partes, de um plano intensamente instável para a instauração de uma nova ordem, que inclui, na atividade artística, um novo modelo de espaço, não mais geométrico e concebido com o fim de auxiliar a ação motora, mas o próprio esquema dinâmico capaz de manter elementos em tensão mútua. Do virtual ao atual, a individuação artística é o processo de diferenciação em direção ao novo, manifestado pela busca da emoção por um corpo que a efetue. Quando isso acontece, o homem se torna coextensivo à supraconsciência do todo, para além das exigências fisiológicas e das limitações de um bloco espaço-tempo dado: acompanha a diferenciação virtual que pede algum grau de realização, que quer sair de sua impotência (que é inativa, embora rica) expressando-se em forma de vida, comunicando matéria e espírito na mesma proporção em que efetua alto nível de liberdade. Para isso, é preciso uma tensão do espírito que transborda a redução psicológica da memória (do sonho à ação motora) e que a carrega para a direção vital imposta. Os graus de liberdade que podemos distinguir no universo variam conforme o nível de ação predominante implicado, o funcionamento pedido à consciência e em que medida a memória se torna mais ou menos desprendida de suas necessidades orgânicas, até podendo revelar toda sua independência e espontaneidade. O procedimento artístico depende de uma contração maior que aquela responsável pela generalização, redução automática com a qual normalmente percebemos semelhanças, transformamos lembrança em percepção, produzimos uma linguagem, situamo-nos e modificamos o mundo. Em contrapartida, a criação legítima supõe uma contração tão forte que lança o espírito para a diferença pura que se desenrola, para além de sua condição específica, identificando o veículo de ação com a própria ação, criatura com criador.

Por fim, o ato de criação implica esforço por duas razões: em primeiro lugar, a materialidade é seguramente obstáculo à inserção da corrente de vida que quer dar visibilidade à sua força, instaurar um corpo ativo. Porém, quando não é apenas rígido constrangimento e apresenta uma mínima plasticidade, consiste, acima de tudo, em

estimulante à criação, ao pedir reformulações contínuas do diagrama virtual imposto intuitivamente. A oscilação e as eventuais concessões recíprocas entre as tendências produz a sensação do esforço, a qual traduz o trabalho do elã. Em segundo lugar, como é preciso atravessar tantos planos de consciência quanto forem necessários, desprende-se muita energia e o esforço pode ser considerado signo de triunfo. Afinal, utiliza-se da matéria, da inteligência, dos hábitos motores, das impressões sensíveis, produz-se uma técnica e um conteúdo que escapam de suas destinações e propriedades iniciais em nome de uma singularidade em vias de se compor. A instauração de uma consistência artística, emanada do processo de individuação da natureza, é apenas a extremidade sensível de uma nova contração do todo efetuada, cuja atmosfera inebriante é capaz de incendiar aos poucos todas as almas que toca e reorganizar, inclusive, a subjetividade do artista, as cores do mundo, a tonalidade da vida.

Referências Bibliográficas

- ADOLPHE, Lydie. *L'univers bergsonien*. Paris: Ed. La Colombe, 1955.
- ARISTOTLE, *The works of Aristotle – Volume I*. London: Encyclopedia Britannica, INC, 1952.
- BARBARAS, Renaud. *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*. Paris: Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1999.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- _____. *A Energia Espiritual*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- _____. *Cours I, II, III*. Paris: PUF, 1992.
- _____. *Comment doivent écrire les philosophes*. In : Philosophie, no. 54. Paris : Ed. de Minuit, 1997.
- _____. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. *Œuvres*. Édition du Centenaire. Paris: PUF, 1991.
- _____. *O Pensamento e o movente*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- _____. *Histoire de l'idée de temps*, In: Annales bergsoniennes, t. I : Bergson dans le siècle, Paris : PUF, coll. Épiméthée, 2002.
- _____. *Histoire des théories de la mémoire*, In: Annales bergsoniennes, t. II. Paris : PUF, coll. Épiméthée, 2004.
- _____et Albert Kahn. *Correspondances*. Desmaret/Boulogne: Musée départemental Albert Kahn, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard, França1969
- _____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.
- BRÉHIER, Émile. *Liberté et métaphysique*. In : Revue internationale de philosophie, t. II, n° 6 : Numéro spécial : Signification de la liberté, 1948.
- BORGES, Jorge Luis. *A flor de Coleridge*. In: Outras inquisições. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, in: Ficções. Abril cultural, 1972.
- CANGUILHEM, Georges. *Commentaire au troisième chapitre de L'évolution créatrice*. In : Annales bergsoniennes, t. III : Bergson et la science, Paris : PUF, coll. « Épiméthée ».
- DARWIN, Charles. *The origin of species*. Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 1952.
- DELEUZE, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1966.
- _____. *Cinema-1: L'Image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.

- _____. *Cinéma-2: L'Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.
- _____. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- _____. *Empirismo e subjetividade*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.
- _____. *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.
- _____. *Mémoire et vie: textes choisis*. Paris: PUF, 1957.
- _____ e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 1,2,3,4 e 5*. Rio de Janeiro: Editora. 34, 2004.
- _____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2005.
- DELHOMME, Jeanne. *Vie et conscience de la vie*. Essai sur Bergson, Paris : PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1954.
- FRANÇOIS, Arnaud. *Bergson*. Paris : Ellipses, coll. « Philo-philosophes », 2008.
- _____. *Bergson, Schopenhauer, Nietzsche. Volonté et réalité*. Paris : PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2008.
- _____. *La volonté chez Bergson*. IN : Philippe Saltel (éd.), *La volonté*, Paris : Ellipses, coll. « Philo », 2002.
- FUJITA, Hisashi. *La question du rythme et de la mesure dans la philosophie de Bergson*. In : Études de langue et littérature françaises (Société japonaise de Langue et Littérature françaises), juillet 2006.
- _____. *La notion de corps chez Bergson. Vers une autre histoire du spiritualisme français*. In : Revue de Philosophie française (Société franco-japonaise de philosophie), août 2006.
- GODDARD, Jean-Christophe. *Mysticisme et folie. Essai sur la simplicité*. Paris : Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2002.
- HAUSMAN, Carl R. *A Discourse on Novelty and Creation*. Albany : State University New York Press, 1984.
- HUME, David. *A treatise of human nature*. London: Penguin Books, 1969.
- HYPPOLITE, Jean, *Bergson*. In : Figures de la pensée philosophique (1971), t. I, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1981.
- JACOB, François. *La logique du vivant*. Editions Gallimard, 1970.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Bergsonisme et biologie : à propos d'un ouvrage récent*. In : Revue de métaphysique et de morale, t. XXXVI, n° 2, avril-juin 1929.
- _____. *Henri Bergson (1959)*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1999.
- KANT, Emmanuel. *Œuvres philosophiques I et II*. Paris: Ed. Gallimard, 1985.
- LAPORTE, Jean. *La conscience de la liberté*. Paris : Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1947.

LEIBNIZ. *Nouvelles lettres et opuscules inédits*, Paris : August Durant, 1857.

LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra I – Técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1990.

_____. *Evolução e Técnicas I – O homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1984.

Les études bergsoniennes. Paris : t. V : Bergson et l'histoire de la philosophie. Paris : PUF, 1959.

_____. t. VI : Textes de Bergson, éd. André Robinet. Paris: PUF, 1961.

_____. t. X : Mystique plotinienne, mystique bergsonienne, PUF, 1973.

_____. t. XI : Documentation bergsonienne : pièces pour les Mélanges, Correspondances, éd. André Robinet, PUF, 1976.

LORENZ, Konrad. *A Demolição do Homem*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

_____. *Os Fundamentos da Etologia*. São Paulo: UNESP, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Bergson se faisant (1959)*, in *Éloge de la philosophie (1960)*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1989.

_____. *Éloge de la philosophie (1960)*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1989.

_____. *Interrogation et intuition*. In : *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1979.

_____. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Éditions Gallimard, 1964.

_____. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1968.

MEYER, François. *L'accélération évolutive. Essai sur le rythme évolutif et son interprétation quantique*. Paris : Librairie des sciences et des arts, 1947.

_____. *La pensée de Bergson*. Grenoble : Bordas, 1944.

MEYERSON, Émile. *Dans la lignée des grands créateurs*. In : *Les nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, t. VII, n° 322, 15 décembre 1928.

MIQUEL, Paul-Antoine. *Bergson ou l'imagination métaphysique*. Paris : Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2007.

_____. *Le problème de la nouveauté dans l'évolution du vivant. De L'évolution créatrice de Bergson à la biologie contemporaine*, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1996.

MONTABELLO, Pierre. *Deleuze, La passion de la pensée*. Paris: Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Vrin, 2008.

_____. *Nature et subjectivité*. Grenoble: Les éditions Jérôme Millon, 2007.

_____. *L'autre métaphysique : essai sur Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

_____. *Simondon et la question du mouvement*, in Gilbert Simondon, *Revue philosophique*, PUF, numéro 3, 2006.

_____. *Vie, monde et Individuation chez Deleuze et Simondon*, in “Vie monde et individuation”, Olms, 2003.

MOURELOS, Giorgos. *Bergson et les niveaux de réalité*, Paris : PUF, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1964.

NIETZSCHE, F.W. *Œuvres philosophiques complètes*. Traduction de l'édition Colli-Montinari, sous la responsabilité de Gilles Deleuze et Maurice de Gandillac. Ed. Gallimard, 1970.

_____. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007.

_____. *A gaia ciência*. Curitiba : Ed. Hemus, 2002.

POMMIER, Éric. *Le sens de la liberté selon Bergson*. In : *Cahiers philosophiques*, n° 122, juin 2010.

PRIGOGINE, Ilya. *As Leis do Caos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

_____ et STENGERS, Isabelle. *Entre le temps et l'éternité*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1988.

_____. *La Nouvelle Alliance*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

_____. *O fim das certezas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

RIQUIER, Camille. *Archéologie de Bergson. Temps et métaphysique*. Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2009.

RUSSELL, Bertrand. *The Philosophy of Bergson*. In: *The Philosophy of Bergson*. Londres : Macmillan, Glasgow : MacLehose, 1914.

SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant* (1943), Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1976.

_____. *L'imagination*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 3e éd. corrigée, 1989.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro, Ed Bertrand Brasil, 2001.

SIMONDON, Gilbert. *L'invention dans les techniques : cours et conférences*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.

_____. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Éditions Jérôme Million, 2005.

_____. *The Genesis of the Individual*. Ed. Jonathan Crary. New York: Zone, 1992.

_____. *L'individu et sa genèse physico-biologique (l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)*, Paris: PUF, Rééd. J.Millon, coll. Krisis, 1995.

_____. *L'individuation psychique et collective*, Paris: Aubier, 1989.

_____. *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier. 1989.

- _____. *Imagination et invention*. Paris: Editions de la transparence, 2008.
- SPINOZA, Baruch. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1954.
- THIBAUD, Marguerite. *L'effort chez Maine de Biran et Bergson*. Grenoble : Imprimerie Allier Père et Fils, 1939.
- UEXKÜLL, Jacob Von. *Dos animais e dos homens*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1989.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis (éd.). *Bergson, la vie et l'action*. Paris : Les Éditions du Félin, coll. « Les marches du temps », 2007.
- WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de natureza*. Martins Fontes: São Paulo, 1994.
- _____. *Procès et Réalité - Essai de Cosmologie*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Aphorismes*. Paris : Éd. Arléa, 2008.
- Worms, Frédéric (éd.). *Annales bergsoniennes, t. I : Bergson dans le siècle*, Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 2002.
- _____. *Annales bergsoniennes, t. II : Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 2004.
- _____. *Annales bergsoniennes, t. III : Bergson et la science*, Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 2007.
- _____. *James et Bergson : lectures croisées*. In : Philosophie, t. LXIV, 1er décembre 1999.
- _____. *Bergson ou les deux sens de la vie*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2004.
- _____. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris : Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2000.



Résumé de Thèse

En vue de l'obtention du
DOCTORAT EN PHILOSOPHIE

Délivré par :
L'Université de Toulouse II – Le Mirail
En cotutelle avec
L'Université de l'État de Rio de Janeiro (UERJ- Brésil)

Discipline ou spécialité :
Philosophie – Esthétique

Présentée par :
Ana Beatriz Antunes Gomes

Titre :
Bergson et la création artistique

École Doctorale :
ALLPH@

Directeurs de Thèse :
Ivair Coelho Lisboa
Pierre Montebello

Table des matières

1. Temps, vie, matière et art: pour poser le problème.....	3
2. Différentiation du temps et individuation artistique.....	18
3. Liberté créatrice : ses plans de conscience et niveaux d'action.....	36
Bibliographie	53

1. Temps, vie, matière et art: pour poser le problème

La place apparemment marginale consacrée à l'art chez Bergson ne l'empêche pas d'avoir formulé l'une des philosophies de l'art les plus lucides. Il nous montre que le problème de la création artistique ne se limite pas seulement à la philosophie de l'art, en participant intrinsèquement d'une philosophie de la nature, qui est avant tout une métaphysique. Ni imitation, ni catharsis, ni symbole, ni représentation, ni même la contemplation stricte: l'art n'a pas de fonction au-delà de son mouvement propre qui ne s'achève jamais, qui est aussi vital que la vie elle-même, aussi immanent et nécessaire que la métaphysique la plus radicale et libertaire. Surtout, Bergson nous présente une pensée de l'art qui ne retombe pas dans l'universel et qui s'éloigne complètement des raisons d'homme, car la nature de toute expression devient propriété de l'univers, effet immanent du temps. L'artiste prouve que la condition humaine (avec sa commode et communicable rationalité) ont été déjà dépassé du à sa seul existence. Pas besoin de justifier l'immédiateté supposée, puisque l'instauration d'une œuvre d'art est une distraction de la nature qui révèle son essence. C'est le mouvement absolu saisi dans une œuvre singulier. L'effort du philosophe d'annuler la distance au immédiate (car penser serait violenter la condition humaine) est en effet un faux problème pour l'artiste, puisque il est naturellement craqué à mesure qu'il est doué d'une vision sans vices, sans intermédiaires. Par conséquent, plutôt que d'aborder toutes les rôles que l'art pourrait jouer dans le cadre des activités de l'homme ou de chercher à le définir à travers ses appréciations signifiantes (qui se réfèrent souvent à l'extérieur de l'art pour en parler), il nous faut évaluer la nature même de l'activité artistique. Chaque fois que Bergson la mentionne, il la capture dans son acte, d'où toute intention intellectuel, comme des comparaisons ou des critiques, n'apparaissent que secondairement. On découvre enfin que la consistance d'une œuvre artistique le doit plutôt à un mode d'action et non à un ensemble d'attributs.

Au lieu d'évoquer la notion d'*auteur* pour assurer son singularité, en l'excluant du domaine purement artisanale (dans le but de dissiper les rapprochements entre la création et la fabrication), Bergson place la production artistique comme une nécessité réelle de la nature. Cela veut dire que, au lieu du résultat d'un simple acte volontaire, il s'agit d'une activité qui annule la fausse opposition entre l'art et la réalité, car la première est une explosion qui prolonge l'autre au même rythme de l'évolution du cosmos. En outre, la manière dont une œuvre est créée et la manière dont un artefact est produit prouve qu'il y a une distance infranchissable entre l'acte de création et la fabrication du point de vue de la continuité de mouvement et du sens (direction) d'entraînement. Cette distinction se fonde en deux rapports

irréductibles avec la différence : pendant que l'une est nécessairement interne, l'autre est externe, lorsque l'une est active, l'autre est passive. Bref, nous pouvons dire que tandis que le déploiement du premier se propage inévitablement d'un centre, le second ne fait qu'ajouter des pièces afin de remplir une intention extérieure à ses moyens. Dans le premier cas, l'action fait en sorte que la cause coexiste avec son effet ; dans le second, c'est une simple conséquence des déterminations au-delà de ses mouvements. De cette façon, la création n'est pas opposée au réalisme, bien au contraire, elle est en mesure de révéler la face de la nature la plus vitale. La création nous relie à l'innocence métaphysique, il s'agit de la simplicité retrouvée, sans même l'avoir cherchée.

L'œuvre bergsonienne commence par traiter l'évènement artistique comme révélateur de la réalité en vertu de son pouvoir d'amplifier la perception naturelle. Dans ce cas, l'art offre une vue plus détachée des choses, laquelle notre comportement quotidien avait mis dans la clandestinité en raison de son intérêt pratique (alors que sa présence virtuelle nous touchait sans que nous puissions la remarquer). Après tout, ce n'est pas la ressemblance avec la perception naturelle qui attire notre attention sur la rencontre avec un chef-d'œuvre, mais son originalité. Cependant, ce qui rend un artiste unique ne peut pas être confondu avec l'expression d'un état d'esprit subjectif ou avec le jeu arbitraire de l'imagination. Tout ce dont notre perception ordinaire, déformée et incomplète nous prive, l'artiste nous donne avec vérité, c'est à dire qu'il le présente d'une manière plus riche et plus complète. La mélodie ininterrompue de notre vie intérieure et le flux indivisé du monde lui sont des expériences familières. Pourtant, pour cela, il n'y a pas une suspension absolue des habitudes, qui sont d'ordinaire responsables pour nous imposer un voile en vue d'agir et de communiquer. Il n'y a pas non plus l'exclusion du côté fabricant de l'homme, qui est à son tour fondé sur des catégories pratiques, comme la similitude et la causalité. D'ailleurs, chez l'artiste, on voit une torsion des habitudes et des facultés intelligentes sur eux-mêmes: ils passent à servir à la réalité qui veut présenter toute sa puissance. Ainsi, ils nous ramènent à la vie. L'art a, en ce moment, la valeur provisoire et nécessaire de révélation, à mesure qu'il faut connecter cet art à la réalité et pas seulement à la propagation de la beauté ou à son accessoire jouissance.

Les grands peintres sont des hommes auxquels remonte une certaine vision des choses qui est devenue ou qui deviendra la vision de tous les hommes. Un Corot, un Turner, pour ne citer que ceux-là, ont aperçu dans la nature bien des aspects que nous ne remarquons pas. – Dira-t-on qu'ils n'ont pas vu, mais créé, qu'ils nous ont livré des produits de leur imagination, que nous adoptons leurs inventions parce qu'elles nous plaisent, et que nous nous amusons simplement à regarder la nature à travers l'image que les grands peintres nous en ont tracées? C'est vrai dans une certaine mesure ; mais, s'il en était uniquement ainsi, pourquoi dirions-nous de certaines œuvres – celles des maîtres – qu'elles sont vraies? Où serait la différence entre le grand art et la pure fantaisie? Approfondissons ce que nous éprouvons devant un

Turner ou un Corot : nous trouverons que, si nous les acceptons et les admirons, c'est que nous avons déjà perçu quelque chose de ce qu'ils nous montrent. Mais nous avons perçu sans apercevoir. C'était, pour nous, une vision brillante et évanouissante, perdue dans la foule de ces visions également brillantes, également évanouissantes, qui se recouvrent dans notre expérience usuelle comme des « dissolving views » et qui constituent, par leur interférence réciproque, la vision pâle et décolorée que nous avons habituellement des choses. Le peintre l'a isolée ; il l'a si bien fixée sur la toile que, désormais, nous ne pourrions nous empêcher d'apercevoir dans la réalité ce qu'il y a de lui-même.¹

Mais si l'on reste dans cette étape conceptuelle dans laquelle l'art serait, tout simplement, la possibilité d'apprendre à voir, pour nous faire réaliser ce qui nous avait touché de manière distraite (en encourageant la reconnaissance du monde sans isolation ni abstractions utilitaires), on risque précisément d'atteindre la conclusion que l'univers possède une nature donnée, prête à être découverte. Sans aucun doute, cela impliquerait la négation de toute philosophie bergsonienne. Que veut dire, donc, lorsqu'il renvoie la fonction de l'art à la possibilité de nous faire entrer en communication directe et immédiate avec les choses et avec nous-mêmes pour écarter les voiles dont nous avons besoin pour la survie ? Or, les artistes vibrent à l'unisson avec la nature puisqu'ils sont en mesure d'identifier l'acte de voir avec l'acte de création, ils sont en mesure de suivre le mouvement intérieur qui nous échappe dans la vie ordinaire, continuer son élaboration, en la dessinant en fonction du sens le plus détaché de ses besoins biologiques, en superposant les données avec la nouveauté (créée par le pliage d'une fonction corporelle vers la jouissance illimitée d'elle-même). Le contact immédiat avec le réel est fait par la création d'une singularité : sa partialité indique que le Tout, qui n'est pas un système clos, ne peut se montrer que par ses aspects et directions. Pour toutes ces raisons, nous devons aller plus loin : comment les artistes arrivent à composer quelque chose d'absolument unique, dont la force vitale est capable de suggérer sans cesse, par contagion, d'autres processus intuitifs ?

Bergson surmonte la fausse alternative dans laquelle l'histoire de l'art oppose réalisme et l'idéalisme. Il ne s'agit ni d'être fidèles aux apparences du monde naturel, ni de le masquer avec un embellissement formel. Si de telles perspectives pourraient clarifier quelque chose d'artistique il ne serait qu'au titre d'un agencement entre elles, où l'on perd à la fois la pureté de l'idéal de la beauté et le relativisme de ses phénomènes sensibles. Après tout, une vision plus directe de la réalité ne peut pas être atteinte seulement par le rejet de la représentation ordinaire, mais elle suppose, en même temps, l'invention d'un nouvel ordre de choses. Cette procédure irait jusqu'au point de l'idéalisme si elle ne prolongeait pas la puissance créatrice de la vie. Certes, pour quelque commodité, Bergson a même utilisé le terme « idéalisme » pour exprimer le moyen avec lequel on obtient le réalisme dans l'art,

¹ BERGSON. La perception du changement, in : la pensée et le mouvant, p. 1371.

c'est-à-dire, qu'il l'employait seulement pour souligner le saut nécessaire qui nous relie à l'immatérialité de vie. Surmonter la perception naturelle conduit l'artiste au sein de la nature de sorte qu'il continue son mouvement créateur. C'est juste parce qu'il est créateur qu'il peut être dit révélateur. Ainsi, tout le développement de l'œuvre bergsonienne offre des outils conceptuels pour penser la création en elle-même, à savoir, sans impliquer la contemplation et la perspective d'un spectateur sinon de manière secondaire. Dans un seul coup, une intuition introduit l'artiste dans un nouveau circuit perceptif qui n'est pas un simple écart de l'une de ses facultés organisées pour l'action et la satisfaction des exigences actuelles, mais un vrai recommencement spirituel. Certes, tout cela est possible partir du moment où le corps et la conscience ne sont résolus que dans son croisement impure, n'existant que dans l'intersection, dont l'expression est la vitalité essentielle retrouvée. C'est du à cette continuité supposée entre matière et esprit que la direction vitale peut être saisie et la durée de la condition humaine modifiée, reformulée en fonction d'autres durées.

Lorsque nous arrivons à l'intersection entre la matière et l'esprit comme Bergson l'établit, nous pouvons enfin explorer à la fois le fonctionnement du corps et les coins inaccessibles de l'âme, de sorte que la prééminence de l'un sur l'autre se montre impossible. En fin de compte, nous sommes amenés à développer d'autres façons de philosopher sur le temps, car nous sommes placés face à face avec lui et non plus de façon indirecte par ses réfractions dans l'espace. En effet, nous devons faire face à une philosophie plus subtile, qui suppose qu'une solidarité entre le corps et l'âme ne veut pas dire parallélisme, que le cerveau, par exemple, n'est pas la traduction physiologique de la pensée, que dans ce dernier il y a toujours un excès. En fait, le temps est celui qu'assure la connexion des plans de la réalité, en configurant le Tout qui les organise intimement par ce qu'ils ont de différence interne. Il est ouvert en vertu de sa croissance perpétuelle et en fonction de la coexistence de durées hétérogènes, lesquelles interagissent, moins par le partage des contenus que par la concentration singulière du Tout dans chaque manière de durer (en d'autres termes, dans chaque tension particulière de l'univers). Ce Tout donc n'a pas des parties, mais des aspects : il n'y a pas d'intériorités absolues, ni de possibilité d'isolement réel des systèmes. Pourtant on peut envisager deux façons extrêmes de concentrer le Tout – la durée pure et la matérialité. Ce sont des tendances trouvées au bout tant d'une contraction autant qu'au bout d'une distension (presque complètes). Or, il s'agit de deux sens contraires d'un seul mouvement ; alors que le premier force la différenciation de soi, l'autre met la différence en dehors d'elle-même, en instaurant la succession. Des différents modes de vitalité émanent de ces passages entre ces tendances, en se caractérisant par la tentative d'insérer le maximum de liberté possible dans la

nécessité. La vie est donc création, ou mieux, elle est caractérisée précisément par son impulsion et non par la détermination d'une forme. Il s'agit de l'aspect expressif du temps, bien que la tendance de la matérialité l'hypnotise éventuellement sur l'esquisse tracé au milieu du mouvement, gelé sur la pose prise. L'impulsion de la vie ne renvoie pourtant pas seulement à cette puissance créatrice, apparemment sans limites, mais également à ce qui la contrarie, partie décisive de son effet expressif, qui souligne sa finitude. De là on retire le concept d'élan vitale, lequel nous permet de situer l'art en tant qu'une des voies divergentes où l'élan se déverse, aux côtés des êtres vivants et de l'expression mystique. Il faut toujours combattre la tendance qui paralyse tel mouvement pour que l'effort de création vitale ne soit pas empêché de suivre son cours. Le surgissement d'une différence d'ordre artistique est toutefois plus tragique au niveau de l'effort impliqué pour telle résistance, en même temps que sa réussite est encore plus positive. Il se trouve que la résistance réside dans une conversion de l'obstacle matériel à un instrument de liberté et, puis, de l'instrument au sujet même de la nouveauté. La matière devient tellement enchantée de l'esprit que l'esprit se voit seulement par sa constitution matérielle. La composition plastique et poreuse n'éteint jamais la référence de l'un à l'autre.

Au-delà du dualisme et des formes variées des monismes qui rendent la matière et l'esprit irréductibles l'un à l'autre, il faut penser le Tout en termes de virtuel et actuel, c'est-à-dire qu'il faut croiser deux lignes qui diffèrent par leur nature pour arriver à la position de nouveautés radicales dans le monde, y compris ce qu'on appelle l'expression artistique. On va toujours du virtuel au actuel, du passé pur au présent pour expliquer la vitalité. Les nuances (ou tendances qualitatives), d'abord dans l'état virtuel de complication (co-implication), nous sont présentées après ces actualisations en état de mixte - un composé de matière et esprit. Donc, n'étant le mixte qu'une phase assez tardive, il serait nécessaire de savoir comment le temps est déplié en nature, comment la nature forge une intériorité assez organique et comment il est possible de briser la chaîne pour retrouver la vie elle-même. Il est clair que l'intelligence (une faculté intéressée d'un mixte vivant) n'est pas faite pour ce genre de spéculation, car elle est chargée de traiter grossièrement la matière inerte, des objets distincts et de les regrouper systématiquement en fonction de son besoin fabricant. Esclaves de sa vision rétrospective, nous ne comprenons jamais la liberté esthétique. Il faudrait une marche spirituelle fine et pénétrante, capable de traverser tous les plans de la réalité, brisant l'enveloppe du mixte qui nous condamne à la condition d'être vivant pour finalement trouver notre substance temporelle, pour finalement connecter le corps individuel à la liberté créatrice du temps. Nous devrions arriver à ce point antérieur, dans l'immanence, qui préside la

séparation entre le monde, la nature, l'art et l'homme pour expliquer leurs inextricables et réelles articulations. On ne doit plus prendre ces extrémités actuelles en tant que points de départ. Il faudrait régresser au-delà de la différenciation naturelle et l'organisation spatiale pour accompagner la danse qui réunit des forces dissonantes qui se battent entre eux et s'affirment mutuellement, dont le processus esquisse des positions, codifications et formations naissantes.

En effet, la méthode de l'intuition implique un plongeon dans la continuité indivise de la plus pure mobilité. Menée à l'intérieur de la vie et confondue en elle, plutôt que de proposer une connaissance extériorisée et médiatisée par des facultés strictement subjectives qui portent sur l'immobile (ou mieux, que immobilisent tout ce qu'elles touchent), l'intuition est une rencontre immédiate avec la réalité fluide. Il s'agit d'un processus dans lequel l'esprit s'échappe de la durée responsable pour le fixer en tant qu'un sujet fixe et stable (intéressé et agent) pour se reformuler au nom d'autres durées. Traditionnellement, nous notons que le mot "méthode" et le mot "intuition" concernent deux événements distincts: parfois un mène à l'autre, tantôt l'autre exige la pratique de la première, étant donné la distance entre le chemin et la destination. Dans ce cas, la demande d'intervention de la raison reste indispensable. Mais la méthode n'a pas été conquise par Bergson avant ou après une intuition, elle ne mène nulle part, elle ne veut pas révéler quoi que ce soit et n'a aucune raison comme principe: il s'agit d'une coïncidence entre voir et d'agir, entre le sujet et l'objet, entre la contemplation et la création. La méthode est l'intuition. Il ne ramène à aucune expérience, mais c'est l'expérience elle-même, ou plutôt, l'expérimentation. Elle ne tombe plus dans la fausse alternative entre le vécu et le conçu, entre le particulier empirique et l'universel abstrait : elle s'engage dans l'immanence vitale du mouvement où le temps se déroule en tant que durée et élan créateur. C'est une disposition de l'esprit qui élargit notre conscience en même temps qu'il dépend directement de cette expansion : détournement fait sans l'aide de l'intelligence, lancé vers la vie sans la spécificité de l'instinct et sans le délire de la religion. Cette opération intuitive exige un effort spirituel intense, car elle suppose une sortie de soi-même, en s'éloignant de toutes les habitudes fondamentales de la pensée. Tout acte de l'intuition est un commencement absolu, une tension qui trouve la réalité toujours unique de la différenciation du temps. Ne signifie pas une plus grande réceptivité de l'esprit ou une passivité parfaite et, oui, d'une capacité extrêmement active et expansive, par laquelle elle entre en sympathie avec la nature. Elle équivaut à une invention en vertu de la nouveauté de son contenu. Si seulement un acte de tension positive de l'esprit peut en effet conduire à ce que Bergson appelle la connaissance intuitive, il s'en suit que l'intuition n'est pas la détente et le laisser-aller. De plus, il ne suffit

pas d'avoir l'expérience de la durée, mais il faut inventer un moyen précis pour entrer dans son mouvement intime, garantissant des résultats rigoureux et non des imaginations inconsistantes. Philosophiquement, on conçoit bien comment ça marche. L'intuition philosophique présuppose trois actes: la position de problèmes, la découverte des véritables différences de nature et la saisie du temps réel, comme disait Deleuze. Il est possible d'ailleurs que la décomposition du mixte et la différenciation du simple ne soient pas nécessairement des étapes successives pour le philosophe, il est possible d'enfermer simultanément l'ensemble de ces deux mouvements, concentrer une multiplicité de directions. Néanmoins, la direction ira toujours, en droit, de l'individu à l'impulsion vitale, de l'impulsion vitale aux singularités virtuelles, de celles-ci au virtuel en lui-même, en parvenant au Tout sans visage.

L'objet de la métaphysique est de ressaisir dans les existences individuelles, et suivre jusqu'à la source d'où il émane, le rayon particulier qui, conférant à chacune d'elles sa nuance propre, la rattache par-là à la lumière universelle.²

En divisant le mixtes et en trouvant la différence pure, on va du visible à l'invisible. La méthode jouit de la différence interne atteinte, après quoi, on sait que le Tout n'est pas actuelle, n'est pas donné, mais il est essentiellement virtuelle. Mais, est-ce qu'il y aurait effectivement l'intervention de l'intuition dans le cas de la procédure artistique? Selon Bergson, oui: la valeur de l'art serait mesurée en fonction de la force qui l'a composée, en d'autres termes, l'intuition qui l'a générée.

Quiconque s'exerce à la composition littéraire a pu constater la différence entre l'intelligence laissée à elle-même et celle que consume de son feu l'émotion originale et unique, née d'une coïncidence entre l'auteur et son sujet, c'est-à-dire d'une intuition.³

Toutefois, la position d'un problème artistique n'est pas réfléchie car elle reçoit son sens immédiat de l'émotion qui sera consumé au fur et à mesure qu'elle acquiert un corps. L'irréfutable de tout mode intuitif est que la pensée est mise en place en termes de durée, elle redécouvre le sens le plus actif du temps, soit quand il se plie, soit quand il se déplie. La direction établie par le type d'intuition qui concerne l'activité artistique va de l'invisible au visible. L'art serait, par excellence, ce qui prolonge la croissance dissociative dans la matière, en se composant avec elle à l'instar de l'élan de la vie. Ici, la matière et le présent vivant deviennent des éléments d'un corps en train de se former qui les contracte, en produisant

² BERGSON. La Pensée et le Mouvant, p. 259.

³ BERGSON. Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1014.

quelque chose d'autre. Le mixte contingent (les matériaux disponibles, le vivant qui agit) rend la création viable - c'est à dire, qu'il est porté à une dimension positive à mesure que, d'une part, il contribue à la différenciation en cours avec ses propres tendances et, d'autre part, il devient stimulant sous la forme d'obstacles imposés. Aller de l'invisible au visible n'est pas la même chose que de finir par retrouver le plan individuelle. À vrai dire, on va justement d'une nuance virtuelle à son individuation respective, qui reste ouverte. L'intuition artistique pose des durées radicalement nouvelles qui ne se réalisent que dans ses mouvements communiqués (une l'émotion déterminée). Elles instaurent d'autres espaces, avec des lois irréductibles au réseau géométrique conçu et forcé au-dessous de l'étendue, responsable à aider l'action motrice, afin de soutenir autrement les corps, les couleurs, les lumières, les mots, les images créées, y compris l'artiste lui-même. La contraction supposée réduit le Tout à un singulier niveau de réalisation, qui a le pouvoir de conduire la matière à la conduite expressive. En d'autres termes, la réalisation artistique produit un corps dont le statut est différent des mixtes puisqu'il résume la conquête virtuelle de la visibilité et ne se renferme jamais dans un système organique fermé. Elle est vitalité pure qui ne s'éteint jamais et qui se réalise dans sa propre ouverture métaphysique. C'est l'excès divin (jamais explicable par les circonstances qui, pourtant, lui donne condition d'existence), d'où toutes les choses ordinaires ne semblent pas être que des copies imparfaites.

En fait, l'art apparaît tout au long de l'œuvre bergsonienne comme le modèle supposé, absolument dépourvue de mystères à partir duquel il est possible de prouver l'union rare entre volonté surhumaine et l'action individuelle, dont l'effet dépasse par sa nature les procédures habituelles et les corps organisés traités comme moyens. Son pouvoir de débordement est évident : il n'y a pas des formules universelles afin de l'atteindre. Après tout, dans la mesure où ni matière ni esprit ne sont expliquées par eux-mêmes et ne se réalisent que dans leur croisement, l'art montre bien que l'effort qui conduit à l'insertion de la liberté ne devient possible que par sa lutte avec la rigidité de la matérialité, ce qui tend à ralentir son mouvement, devenant simultanément obstacle, instrument et stimulant. C'est seulement à cet égard que la notion de création peut être pensée. C'est seulement au point qui convertit un obstacle en quelque chose de positif et nécessaire que la liberté est complète. Sans aucun doute, la dimension esthétique de cette opération retrouve dans l'art sa face la plus matérielle et sa vitalité la plus essentielle. Quand le choix bergsonien de recherche repose sur le mysticisme, il démontre un besoin éthique de transformer l'humanité en le matériel artistique du temps, capable de provoquer des bifurcations historiques qui la dévient des déterminations de la société close. Mais, c'est l'activité artistique en elle-même qui nous permet d'entrer dans

la relation problématique entre l'esprit et la matière : Bergson en revient toujours à cette activité pour comprendre les intersections entre le temps et la nature, le corps et l'âme, comme le mystique pense ou comment la spontanéité de la vie est dépliée. Il s'agit d'un modèle, c'est à dire, on ne se réfère pas à une règle ou une réalité à copier, mais il est la manifestation d'un plus grand degré de réalisation, capable de cristalliser une consistance spéciale qui pointe aux tendances virtuelles et non aux déterminations actuelles. Les innombrables références aux arts en général ne constituent pas des simples exemples, ni des métaphores, pas même des illustrations pour un message inaccessible. Ses opérations à la fois explosives et canalisées, intuitives et techniques explicitent, y compris, la place indispensable, encore que bien localisé, de la mécanique dans l'évolution de la terre, associé à la notion la plus légitime de liberté. Dans un premier temps, sans doute, on ne pouvait pas prévoir que l'énergie des machines organiques créées serait presque entièrement consacrée à fournir son propre équilibre. Mais l'art prouve que la finitude de l'élan a probablement joué avec ces obstacles juste pour conduire sa puissance le plus loin possible, en se fusionnant aux sinuosités du territoire de réalisation. Quoi qu'il en soit, lorsque l'homme devient créateur et s'écarte autant de son espèce (*homo faber*) que de son individualité (en se connectant au Tout ouvert), il devient clair que la vie a finalement réussi à fabriquer un mécanisme qui triomphe sur la mécanique. Avec l'art le temps assume la conscience de soi, la nature crée des organismes également créateurs, dont une œuvre singulière est le sommet d'un nouveau monde, d'où se propage des nouvelles sensations, valeurs, notions et règles, répandues par sa propre atmosphère instaurée.

Avant, la vie était captif de la logique organique monté sur le corps et des techniques par lesquelles l'humanité la prolonge. Dans notre monde, la vie est certainement liée à une matière qui l'effectue progressivement, en se distribuant en travaux distinctes, bien que coordonnés. Pour obtenir une action d'ordre plus élevé, il est nécessaire l'effectuation d'une action inférieure, ou sa concession pour préparer le territoire, syntoniser les instruments, en acceptant le risque d'affaiblissement de l'impulse pendant le processus. Toutefois, elle finit par recourir au emploi du déterminisme (artifice largement propagé sur la surface de la terre) en raison de la création de l'absolument nouveau. À ce propos, la vie a commencée pour adopter les habitudes de la matière brute afin d'être simplement possible sur la surface de la Terre. Ainsi, elle a gagnée territoire très lentement, en s'insinuant jusqu'à l'opportunité de reprendre le contrôle et de retourner le mécanisme contre lui-même en vue de le craquer au nom des puissances qui le dépassent. Elle a monté des dispositifs moteurs apparemment de grande complexité afin de canaliser les dépenses d'énergie dans des directions de plus en plus

précises, mais seulement pour assurer des actions de plus en plus simples, indivisibles et indéterminées. D'ailleurs, ce n'est que dans ce sens qu'on peut dire que l'expression artistique dépend de la technique: il faut se familiariser avec la technique pour connaître les conditions dans lesquelles l'action créatrice sera exercée, afin d'imposer le plus simplement possible une nouveauté, d'intervenir dans l'ordre des choses sans être brusquement arrêté. C'est seulement à force des répétitions dans nos actes qu'on peut envisager l'épanouissement d'une différence. Si l'histoire de l'art n'était que la seule évolution de sa technique, on serait amené, d'abord, à penser que l'art sert à représenter le monde de manière toujours plus fidèle; par conséquent, il y aurait un terme à son amélioration, subjuguée aux lois de l'appareil visuel, tactile et narratif qui conduit la vie ordinaire. D'autre part, c'est quand même par un travail d'expérimentation avec la réalité virtuelle (imperceptible à nos organes données) que l'on peut en effet inventer de nouvelles techniques, telles que des sauts indépendants responsables de son extension, chacune avec une valeur en soi. Par exemple, chez l'impressionnisme français, la technique inverse le rôle pour lequel elle a été destinée : elle dépasse toute intention fabricatrice, surtout en devenant plus importante que l'objet ou contenu sur lesquels elle s'applique. Elle participe activement du besoin d'expression de la différence ; donc, malgré l'évidente familiarité avec les actualités qui l'entourent, elle devient quasiment aveugle à eux, car elle maintient une relation directe avec les tendances virtuelles. Son utilisation montre, enfin, que la conversion de son sens vital est effectivement une composition dont l'essence n'est complète que lorsque l'esprit et la matière sont en fait indissociables. Les peintres en vain changent de paysages, puisque c'est la procédure elle-même qui devient ainsi le thème et le cœur de la peinture. Beaucoup d'eux, en effet, à la fin de leur aventure picturale se sont consacrés à une seule et même figure, dans la quête de l'évolution du propre acte de peindre: la montagne Sainte-Victoire de Cézanne, les jardins de Monet à Giverny. La vie et la pensée se confondent, l'esprit et le monde tendent à fusionner, créer devient synonyme de pénétration de la réalité la plus fluide. La loi impressionniste réside en enregistrer immédiatement la nature, dont l'image se libère enfin des sentimentalités et de la mémoire personnelle. Initialement limitée à des reflets dans l'eau, le mouvement remplit progressivement l'image entière, qui s'étend vers le ciel, les gens, les bâtiments, jusqu'à tout transformer en vapeur, des ombres colorées qui se traversent à l'infini. Monet est clair: être «l'œil pur» signifie peindre sans projections, c'est à dire, selon lui, il s'agit d'un phénomène essentiellement «physique» et non pas psychologique. Mais il ne s'agit pas seulement de sortir du système d'images variables propre à la conscience retreinte, qui perçoit le monde à partir d'un centre d'action, pour finalement tomber dans un système d'images a-centrées, dont tous les mouvements seraient inséparablement connectés

matériellement au reste de l'univers. Si c'était le cas, il y aurait passivité dans le processus artistique et il suffirait se laisser au mode d'existence tourbillonnante de la matière non-conformée à nos fins perceptives pour faire l'art. Or, on le sait déjà qu'il n'y a pas de révélation au sens stricte dans l'acte de création. Ce problème a été très lucidement exploré par Wim Wenders dans le film *Lisbon Story*. Le personnage, trop fatigué des images clichées, prétend échapper de sa perception, ainsi que des intentions du marché, par l'abandon de son camera à l'embouchure la poubelle ou la laissant pendue à son cou vers le dos. Hors de l'organisation organique de l'image, il retombe dans un chaos et c'est, à nouveau, l'art qui lui échappe. À vrai dire, quelque chose d'autre se passe dans l'acte de création artistique : l'esprit est effectivement placé dans sa réalité virtuelle et on accompagne son déroulement vers la visibilité. On capture le mouvement à l'état pur du développement: on ne perpétue pas seulement le passage qualitatif du temps, mais l'expérience artistique porte, avant tout, sur la transition du virtuel vers l'actuel. La *tâche* est née, causée par des coups de pinceaux libres de contours, qui se détachent l'une de l'autre, conformément au rythme et au dynamisme d'un événement métaphysique et non plus en fonction de la forme des objets déjà faits. L'obligation de la similitude, la vérité des détails avec leur respective sobriété des tons, la hiérarchie de plans avec une perspective humainement conçue, tout cela est cassé au détriment de tout un autre ordre de problèmes. Formes de plus en plus simples et un fluage progressif de la couleur, un désengagement avec la modernité des thèmes: peu importe que nous avons descendu des rois aux prostituées, des grandes salles de cristal aux tumultueuses cafés urbains, si nous convertissons les importants événements historiques en des journées passées inaperçues. C'est tout l'univers que l'on retrouve dans un ton de pomme, dans la logique inachevée, vivante et chargée d'une matière essentiellement picturale. La composition de natures mortes confirme l'absence totale de témoignage: l'art doit aller là où aucun point de vue existant ne pourrait atteindre, de telle façon que le sens tectonique n'a plus d'importance en tant que facteur de composition. La surface du tableau n'invente pas une troisième dimension à ajouter aux deux autres, mais elle est "la dimension des dimensions», comme disait Merleau-Ponty. Trouver la profondeur a été, en fait, l'obsession de Cézanne, mais ce n'était pas la question de perspective à laquelle la Renaissance a proposé des solutions, ce n'était pas la distance entre les lignes et les formes, entre les choses et les éléments du cadre qui l'inquiétaient ou stimulaient son travail, mais un autre type, complètement nouveau, de profondeur. Dès lors, il est entendu que la forme extérieure est secondaire par rapport à la tension qui pose et organise les éléments d'un tableau de telle ou telle manière, ce qui les rend irréductibles à leur propriétés physiques et chimiques, et fait qu'ils deviennent des qualités

singulières en fonction de la force de leur composition. Nous devons briser la coquille de l'espace entourant les modulations instables des couleurs pour atteindre les lois internes de la construction de sa solidité.

L'homme exclusivement intelligent, avec des buts strictement techniques, n'est pas et ne pourrait être créateur, il est *l'homo faber*: il s'applique à la fabrication pour se donner les moyens (lesquels lui manquent naturellement) de manipuler indirectement la matière. Toutes les fois qu'il pense sur l'avenir, celui-ci est limité aux objectifs et intentions, ce qui en fait un miroir du passé ou, tout au plus, le résultat d'un plan tout à fait prévisible et gelé dans une forme donnée par anticipation. En raison de sa faculté à s'adresser aux calculs et de son enfermement au milieu de faits déroulés, il n'est pas en mesure de prévoir la possibilité de sa propre expansion réelle, car la variabilité intrinsèque de la vie, la force qui l'ouvre à d'autres manières d'être et d'agir viennent hors du plan organique. Pourtant nous sommes tout cela également - champs intense d'imprévisibilités- car nous embrassons virtuellement tous les modes d'actions et niveaux de liberté de l'univers. De cette façon, nous ne dirons même plus de notre corps qu'il soit perdu dans l'immensité de l'univers, puisque notre existence dépasse de loin la surface de notre très petit corps organisé – lieu des mouvements actuels. Il faut effectuer le passage de la perspective trop matérielle de notre corps, qui lui diminue, à la plus large spiritualité qui concède au corps une grandeur inorganique incommensurable.

On ne se lasse pas de répéter que l'homme est bien peu de chose sur la terre, et la terre dans l'univers. Pourtant, même par son corps, l'homme est loin de n'occuper que la place minime qu'on lui octroie d'ordinaire [...] Ce corps intérieur et central, relativement invariable, est toujours présent. Il n'est pas seulement présent, il est agissant : c'est par lui, et par lui seulement, que nous pouvons mouvoir d'autres parties du grand corps. Et comme l'action est ce qui compte, comme il est entendu que nous sommes là où nous agissons, on a coutume d'enfermer la conscience dans le corps minime, de négliger le corps immense.⁴

Quand l'homme est créateur, il échappe à la tâche fabricatrice, tandis qu'une autre logique corporelle lui est imposée. Le pouvoir de rendre visible la nature la plus essentielle (et donc moins actuelle) du temps révèle également d'autres comportements, en révélant un déplacement continu du centre dans son esprit et la possibilité de laisser parler des puissances irréductibles à la subjectivité constituée et à la conscience restreinte. Elle implique également de la libération ou l'émancipation de l'image et l'identification entre la conscience et l'action. Comme il n'y a plus de distance entre l'un et l'autre, la création est explosive. Un artiste est né quand un nom ne fait plus référence à l'individu avec ses propres particularités, mais nous renvoie seulement au mouvement qui échappe à telles déterminations au moment où il s'ouvre

⁴ BERGSON. Les deux sources de la morale et de la religion, p.1194.

aux tendances qui le traversent et dont la convergence devient intérieure. Monet, penché sur le lit de mort de sa femme, est surpris par le ton de sa peau mourante, enveloppée de voiles blancs. Il la peint sans cesse jusqu' à l'intervention d'un rayon de soleil qui lui fait prendre conscience de ses actions, en retournant au drame de la situation juste pour réaliser la vérité inévitable: peintre d'abord, puis mari. Voici la fatalité délicate qui entoure la vie de l'artiste, car la nécessité incontournable de créer prend le dessus sur la vertu morale, le laissant souvent indifférent aux malheurs et aux adversités de la vie, aux honneurs et à la prospérité. De cette façon, la nature métaphysique des sensations impliquées dans l'acte de création renvoie à la force de l'élan, soit l'émotion créatrice qui lance l'artiste au sein du mouvement, soit la joie triomphante. Au-delà des truismes réactifs (ceux qui concernent un stimulus et une action ultérieure ou une posture qui lui réponde) et des obligations sociales, l'esprit retire plus qu'il ne contient en lui-même dans l'acte de création, puisqu'il travaille en collaboration avec la réalisation vitale, laquelle imprime sur l'esprit une sensation de joie, signe de sa plénitude et affirmation, même dans les expressions tragiques.

Les philosophes qui ont spéculé sur la signification de la vie et sur la destinée de l'homme n'ont pas assez remarqué que la nature a pris la peine de nous renseigner là-dessus elle-même. Elle nous avertit par un signe précis que notre destination est atteinte. Ce signe est la joie. Je dis la joie, je ne dis pas le plaisir. Le plaisir n'est qu'un artifice imaginé par la nature pour obtenir de l'être vivant la conservation de la vie ; il n'indique pas la direction où la vie est lancée. Mais la joie annonce toujours que la vie a réussi, qu'elle a gagné su terrain, qu'elle a remporté une victoire : toute grande joie a un accent triomphal. [...] partout où il y a joie, il y a création : plus riche est la création, plus profonde est la joie.⁵

La philosophie de Bergson nous offre des instruments conceptuels pour penser l'acte de création à partir de l'expérience de la durée, c'est-à-dire, en suivant l'actualisation d'une différence d'ordre virtuel jusqu'à l'individuation de l'œuvre d'art. Du Tout à un composé singulier, le parcours de l'esprit ne s'explique pas par la détermination de l'espèce qui, toutefois, lui donne des moyens pour dépasser sa condition. Faute de rassembler un ensemble d'attributs apte à éclairer la nature de l'art, notre recherche développe le mode d'action impliqué dans la création artistique, responsable pour la qualifier, qui serait le résultat d'un élargissement de la conscience (non plus consacré à vivre dans le présent utile et retenir le passé pour anticiper le futur). En gros, l'artiste est lancé au sein de la continuité de la nature lorsqu'il crée, poussé par l'élan vital qui se traduit dans l'homme par une *émotion créatrice*. Il s'agit d'une disposition d'esprit qui le jette dans le mouvement métaphysique de différenciation et qu'annule la distance entre le passé et le présent, en transformant le présent en un pont insensible, éloigné de son caractère utile. Absolument autonome, ce type

⁵ BERGSON. La conscience et la vie, in: l'énergie spirituelle, p. 832.

d'émotion ne se fonde pas sur les processus physiologiques et elle ne peut pas être considérée de domaine strictement psychologique : elle se suffit à elle-même. À l'instar de la conscience bergsonienne (qui n'est pas représentative, mais elle est, avant tout, mémoire et impulsion), l'émotion traité ici ne s'applique pas à un objet, mais elle rend le sujet indiscernable de l'objet. Cela n'est cependant pas accompli par un simple élargissement du circuit perceptif ordinaire établi entre un sujet cognitif et ses objets actuels: on part d'un seul coup d'un circuit plus large, qui va du Tout à la sécrétion des parties, d'un plan intensivement instable vers l'établissement d'un nouvel ordre. Cet ordre naissant implique également un nouveau modèle d'espace qui consiste en un schéma dynamique, dont la tension instaurée maintient les éléments de la création intimement liés. Ce qui rend possible la coextensivité de l'homme à la supraconscience du Tout est nettement une forme de contraction plus fine que la réduction psychologique de la mémoire, par laquelle on se déplacerait uniquement entre deux extrémités, à savoir, le rêve et l'action motrice. On déborde donc des limites et exigences d'un bloc espace-temps donné, en s'entraînant vers une direction supérieure, capable de traverser plusieurs plans de conscience et actualiser des niveaux hétérogènes de liberté au même temps.

Alors, cette contraction différentiel qui instaure l'acte de création implique *effort* parce que, en premier lieu, il faut convertir le sens opposé de la matérialité dans un stimulant de création. En second lieu, parce qu'il faut traverser le plus grand nombre de plans de conscience que ce soit nécessaires. De cette façon, dans l'action proprement créatrice, ce sont utilisées la matière, l'intelligence, les impressions sensibles, les souvenirs, les habitudes motrices, dont les fonctions et contenus sont radicalement renouvelés dans le processus. Il s'ensuit qu'on ne pourrait pas simplement les écarter ou négliger ses apports ou interventions dans la production en cours. Enfin, notre recherche examine les degrés de liberté par rapport au niveau d'action employé à mesure que la durée libère la mémoire de ses emprisonnements subjectifs. Enfin, il y a une distinction de nature entre l'acte libre et la liberté créatrice : chacun mobilise différemment tant les directions spirituelles, que les facultés subjectives compatibles à chaque acte. Quoique le premier soit déjà loin d'un simple choix entre deux choses et se réalise dans une décision concrète qui mobilise l'être tout entier, il est encore trop humain. Nous arrivons à l'idée que l'action la plus libre est celle qui comporte une fusion avec la croissance interne du temps, avec le fonctionnement impersonnel de la nature et le processus d'individuation du cosmos. Il dépasse donc l'étroit champ d'utilités de l'individu et ne se borne pas à esquisser les mouvements que nous décrivons normalement comme changement, transformation et déplacement, n'étant pas non plus destiné à introduire des simples contingences ou modifications dans le monde. Il s'agit d'un réel recommencement du

Tout à chaque véritable création, en prouvant que les êtres vivants ne sont pas simplement des véhicules d'action, mais l'élaboration continue, à travers des consciences plus détachées, d'une vitalité plus forte capable d'envelopper les produits de la différenciation dans le virtuel d'où ils obtiennent sa racine par des actions de plus en plus indéterminées, spontanées et spirituelles.

Face à l'impuissance du Virtuel de se réaliser au présent par lui-même, l'homme créateur ajoute la possibilité d'ériger un nouveau pont entre l'esprit et la matière. Demi-animal, demi-dieu, il acquiert un caractère quelque peu monstrueux et inclassable en refusant de répondre instinctivement à des excitations externes comme les autres êtres vivants (débordant de l'automatisme et du libre-arbitre) de même qu'il ne pourrait jamais devenir élan créateur pur, comme on pourrait l'imaginer dans un plan divin. Mixte, il se permet d'être matière par la répétition inévitable de son fonctionnement organique - même si cela n'est possible que parce que le souffle de vie qui l'anime est le même qui l'instaure, tout d'abord, en tant qu'esprit. La tension qui détermine son évasive et persistante humanité n'est pas, cependant, celle qui demande sa participation dans l'assemblée des dieux. Quelque chose se passe entre l'attention dirigée vers la terre et les yeux fixés dans le ciel: un ordre purement esthétique rejette la distance naturelle et apparemment infranchissable avec le monde; la pensée et l'objet de la pensée en deviennent un: *on réalise l'irréalisable*, on invente une surface vitale tellement plastique qu'on devient artiste. À mesure que l'homme dépasse sa durée particulière, il continue le placement de nouveautés dans la nature à partir d'une tension entre les données actuelles et les directions virtuelles. Ainsi, en allant à la matière par l'inversion de son mouvement, de l'émotion créatrice à la joie triomphante, le temps acquiert pleine conscience de soi dans l'instauration du corps artistique.

2. Différentiation du temps et individuation artistique

Au cours de la Première Guerre, les journaux et les magazines cherchaient des penseurs pour leur demander comment ils représentaient les événements futurs. Ils sont venus à Bergson pour lui poser la question, en accentuant surtout l'avenir de la littérature, à laquelle il a répondu « Je ne le vois pas. » Les journalistes, perplexes, ont répliqué : « Mais vous êtes un philosophe, vous devez avoir au moins une vue d'ensemble par rapport au demain ! » Bien entendu, ce qui transparaît de cette exclamation (et peut-être de manière obscure pour ceux qui l'avaient prononcée) était que tout était déjà déterminé et que le temps, sans avoir aucune positivité, en serait le déroulement successif. Ensuite vient la réponse de Bergson : « Écoutez, si je savais ce que sera la grande œuvre dramatique de demain, je le ferais. » Or, cela signifie que s'il l'avait effectivement pensé, il l'aurait déjà fait, car l'avenir n'est pas caché dans un placard de possibles. Le possible - si ce n'est pas simplement l'absence d'obstacles insurmontables à toute réalisation - est une grosse absurdité chez Bergson. Cela affirmerait que, avant l'existence des choses, sa possibilité aurait déjà été préalablement établie ou pourrait être considérée par anticipation, alors que le statut de la nouveauté est radical, il dépasse toujours les cadres précédents de l'entendement. Ainsi, le possible, ce n'est qu'un effet de mirage, une ombre de ce que, une fois réalisé, on projette dans le passé pour prouver qu'il aurait pu être possible avant son effective existence. Cette vision rétrospective tue la liberté créatrice. On ne peut donc pas envisager une intention dès le début d'une activité artistique, ni même s'il est possible reconnaître dans le résultat certaines similitudes avec le monde. Au contraire, la nouveauté établie par l'acte de création étonne même l'artiste qui se trouve devant un modèle. Il s'agit de l'extrémité d'un acte simple et indivisé qui vient spontanément d'un plan inactuel de la durée et n'assume des degrés variés de similitude avec le donné que par effet des moyens divergentes. De plus, l'œuvre est toujours exprimée dans sa singularité : on ne l'aperçoit pas par nos catégories pratiques qui réduisent la richesse des nuances à quelques traces généralement reconnus. Même l'intervention des idées dans la procédure artistique n'est que secondaire à une immersion de l'esprit dans un plan absolument extérieur à l'intellectualité, ce qui soumet sa logique à une réinvention de soi. Il faut donc revenir à l'écoulement du temps, participer à sa croissance qualitative pour comprendre que l'acte de création ne suppose ni un modèle à représenter, ni une volonté transcendante sortie du néant qui pourrait expliquer le mystère de la création. La notion de création ne se contenterait pas de forger l'unité à partir d'une pluralité d'éléments préexistants, en trouvant quelque nouvel

arrangement d'entre eux - si c'était le cas, ce ne serait pas le résultat d'une impulsion intérieure, mais un calcul extériorisé de l'intelligence, soumis aux causes mécaniques. En outre, les déterminations psychologiques, les influences sociales, l'histoire vécue, les arbitres du hasard n'expliquent rien. C'est, en fait, la nouveauté en train de se composer qui les utilise comme territoire d'expression, matériaux ou accidents incorporés, au même temps qu'ils comportent des conditions indispensables à son individuation. Dans ce sens-là, la technique perd son caractère utilitaire pour devenir instrument de liberté.

Le peintre est devant sa toile, les couleurs sont sur la palette, le modèle pose ; nous voyons tout cela, et nous connaissons aussi la manière du peintre : prévoyons-nous ce qui apparaîtra sur la toile ? Nous possédons les éléments du problème ; nous savons, d'une connaissance abstraite, comment il sera résolu, car le portrait ressemblera sûrement au modèle et sûrement aussi à l'artiste ; mais la solution concrète apporte avec elle cet imprévisible rien qui est le tout de l'œuvre d'art. Et c'est ce rien qui prend du temps. Néant de matière, il se crée lui-même comme forme. La germination et la floraison de cette forme s'allongent en une irrétrécissable durée, qui fait corps avec elle.⁶

L'histoire où s'est effectué le temps, qu'elle soit biologique, chimique, moléculaire, subatomique, c'est l'histoire d'une autonomie croissante, de telle façon que nous lisons plus clairement son essence dans cinq minutes d'une symphonie de Beethoven que si l'on regardait cinq minutes du mouvement de la terre. Sa direction en avant et sa mutabilité intrinsèque sont irréfutables et marquent sa vitalité, dont la valeur ne peut plus être mesurée en fonction des formes déjà posées, des organismes vivants, ou des lois généreux qui expliqueraient ses comportements spécifiques. Cela veut dire que la vie ne se confond pas avec ses manifestations actuelles, bien qu'elle doive se réaliser à travers elles. Par exemple, il y a dans la musique toutes sortes de ralentissements, accélérations, anticipations de sujets qui apparaissent successivement. La partie laissée à la répétition est toujours dérivée d'une exigence de la différence. Les règles formelles dont la construction musicale dépend (en d'autres termes, sa matérialité) apparaissent au fur et à mesure que la durée acquiert une codification, exigée pour soutenir sa consistance. Ceci implique à la fois une nécessité incontournable de l'expression vitale et une propension organisatrice propre à l'interruption de son mouvement (tendance à spatialiser), de telle manière qu'un composé inédit est configuré et structuré tout au long du chemin adopté. Mais il se trouve que la réalité prend sa racine dans l'inactualité de la vie qui coexiste avec tous ses produits actualisés. La totalité d'une œuvre est plutôt dans le temps que dans l'espace, c'est-à-dire qu'elle reste dans la

⁶ BERGSON, L'évolution créatrice, p. 783.

simplicité virtuelle retrouvée au le corps individué, dans la charge de puissance vital indivisée qui lui donne une consistance.

Il s'ensuit que le concept clé qui nous ouvre la recherche sur l'art est précisément le temps. Il est un principe métaphysique immanent doté de positivité intrinsèque, d'indétermination et des directions variées de réalisation. Dans sa pureté, il équivaut au Tout, lequel n'a aucune vocation systématique. En prenant une pleine autonomie par rapport au sujet, le temps ne peut guère être réduit à une mesure du mouvement dans l'espace, ce qui l'identifierait artificiellement au trajet parcouru afin de satisfaire notre entendement. Donc on ne pourrait jamais être d'accord avec Aristote lorsqu'il voit la quantité comme trace essentielle du temps - numéro de mouvement. N'ayant pas non plus un caractère secondaire, accessoire ou dégradant par rapport à quelque chose de fixe et immuable (soit l'éternité ou l'éternel), l'idée d'un accident sur un substrat invariable ou même celle d'une illusion de n'importe quel ordre sont définitivement écartées du concept en question. Quoi qu'il en soit, le temps ne peut pas être réduit à un symbole ou un paramètre de nos expériences matérielles. Donc, ce n'est absolument pas la quatrième dimension de l'espace, comme voulait Einstein. Certes la chronologie linéaire, fait du déplacement des astres dans le ciel, n'y parvient pas non plus à éclairer le concept, sinon par mutilation et relativisation. En somme, loin de dépendre de l'objectivité et de la subjectivité, le temps en général ne pourrait jamais être considéré comme la modification subie dû à la succession des perceptions ou l'observation des changements à l'intérieur ou à l'extérieur de nous. C'est, au contraire, un absolu d'ordre qualitatif, dont l'hétérogénéité est d'abord compliquée dans une simplicité sans dimensions que cherche à se réaliser en se dépliant. Pourtant, telle réalisation ne repose pas sur les déterminations acquises, mais dans la capacité de s'en détourner sans cesse vers sa nature temporelle. Tant en est que l'essence réelle de toutes les choses réside dans une manière de durer et non pas dans un contenu, réside dans une contraction qui est le même d'une capacité d'agir et non dans un ensemble de propriétés identifiées. Bergson déroule le temps sur trois concepts, à savoir la *durée*, la *mémoire* et l'*élan vital*, lesquels se réfèrent à la fois à une simple puissance. Comme disait Deleuze, il s'agit plutôt de trois aspects précis d'un même concept. « La durée est la différence avec soi-même, la mémoire est la coexistence de degrés de différence, l'élan vital est la différenciation de la différence. »⁷ À défaut de penser en termes de sujet et d'objet, il faudrait donc mettre la réalité au carrefour de deux lignes distinctes par nature : le virtuel et l'actuel, d'où la juxtaposition entre passé, présent et futur s'éclipse en faveur d'une

⁷ DELEUZE, Bergsonismo, p. 39.

coexistence ou recouvrement. Dans ce sens-là, le présent n'est pas ce qui est, mais ce qui est devenu utile, extrémité actuel du passé croissant. Le passé n'est pas un fait déjà déroulé qui finit par s'égarer dans certaine forme non étendue, mais c'est précisément ce qui fait passer le présent au fur et à mesure qu'il diffère de soi-même et s'agrandi. À l'instar de ce nouveau statut du passé, le concept de mémoire obtient un dynamisme radical qui échappe totalement à son supposé emprisonnement dans une image enregistrée à partir d'un événement qui se serait produit auparavant. Toute image est conservée en elle-même, n'ayant pas besoin d'un endroit capable de la contenir, car elle participe d'abord à un fond métaphysique indéterminé qui cherche à se doter de certains contours pour devenir active. L'idée d'une surface bien distinguée est donc secondaire. Ontologiquement, cela implique l'inversion du mouvement qualitatif, à partir de laquelle la différence pâlit et devient successive, en perdant en tension ce qu'elle acquiert en extension. Dès l'instauration de l'étendue en général jusqu'à la création avec la matière, l'effectuation spatio-temporelle de la différence interne est projetée comme cela, en dépliant le virtuel dans l'actuel, tout en enveloppant l'actuel dans le virtuel. La mémoire permet ainsi ce passage double, en traversant ses nombreux degrés coexistants de réalisation pour arriver à une expression présente. Étant soumise à une telle tension, ni même la matière brute pourrait être défini par la simultanéité d'instant. De cette façon, ce qu'on appelle l'instant est comme le point mathématique - trop théorique. Le présent est de préférence ce qui ne cesse pas de se pencher sur le passé, en tournant vers l'avenir - le pont sensorimoteur de l'esprit, reliant deux moments diversement acheminés (ce qui prouve aussi l'impossibilité de l'instant seul comme une unité simple du temps). L'instant serait plutôt l'état hypothétique auquel la durée serait accomplie, mais il est évident que cela ne parvient pas à se passer. À vrai dire, rien de plus en retard que le présent lui-même : laissé à son utilité, il est forcément l'absence par excellence. Bref, au niveau plus superficiel, ce qu'on désigne comme perception consciente est déjà un ralentissement de la vitesse des choses : c'est la contraction du passé tel qu'il résulte de la fusion des incalculables stimulations élémentaires de la matière. Si l'on pouvait décomposer le contenu qui est contracté en seulement deux millièmes de seconde, il faudrait des millions et des millions d'années pour suivre les oscillations qui s'y succèdent. La lumière rouge, qui a la plus courte longueur d'onde et dont les vibrations sont moins fréquentes, ne comporte pas moins de quatre-cents trillions de vibrations successives, qui sont contractées dans une indivisible perception de couleur. Notre durée est cette capacité même de garder des périodes énormes d'autres existences plus diluées dans quelques instants plus intenses. Chaque être, chaque chose est une tension du monde en fonction de sa capacité

de le condenser et de le qualifier. Cette contraction qui s'insère au présent suppose encore l'actualisation de la mémoire en des images qui complètent la perception fragmentaire.

Dans ce sens, il y a une coexistence de flux d'ordres radicalement différents et non la simultanéité d'instant. Le mot univers est en effet trompeur, il nous incite à penser qu'il s'agit d'un ensemble fermé correspondant à une idée bien arrondie et parfaitement répartie et non l'enchevêtrement de processus sans fin. D'ailleurs, les images constituantes sont loin d'être absolument séparées les unes des autres : elles sont intimement liées. Chaque durée est liée à l'autre dans un type d'interaction universelle qui présuppose l'intersection des deux lignes (virtuelle et actuelle), par laquelle la multiplicité ouverte et sans dimensions du Tout est explicitée et sa direction créatrice affirmée. Il y a une coexistence de flux hétérogènes de durées, car le Tout comporte des tensions et des degrés de vitalité très différents, où la réalité se répète virtuellement toute entière, selon plusieurs contractions distinctes. Or, la multiplicité des tendances au sein du virtuel comporte une unité très instable. Au fur et à mesure que chacune se développe, elle devient incompatible avec l'autre. Ainsi, le mouvement créateur qui force l'individuation du cosmos distribue ses tendances en voies divergentes, en adoptant n'importe ce que la matière peut contribuer à son expression. L'inépuisable processus de différenciation contient donc une inclinaison irrésistible à actualiser ses tendances, ce qui conduit, d'une part, aux séries divers de l'évolution biologique, d'autre part, aux expressions artistiques et aux expériences mystiques. Cet événement n'implique jamais la copie d'un modèle ou la réalisation d'un possible, du coup il est clair qu'il y a encore une seconde différenciation dans son contact avec la tendance contraire, précisément pour surmonter les difficultés et les résistances imposées, neutraliser les inconvénients et utiliser les avantages. Il s'ensuit qu'actualiser est également inventer, de sorte que le résultat final, la composition entre esprit et matière, est toujours imprévisible. De cette façon, au niveau de l'acte de création, il est dit que Shakespeare lui-même ne pourrait penser à Hamlet sans que sa réalité n'ait pas déjà été posée. La symphonie en tant que tel, quand elle apparaît dans l'esprit de Beethoven, elle est déjà faite. Bergson affirme que nous finirons par trouver qu'il est évident que l'artiste crée au même temps le possible et le réel quand il exécute son travail.»⁸ Il n'y a aucune distance entre une idée mentale présumée et sa réalisation matérielle, puisque la différenciation, en tant qu'un événement intuitif, ne s'épuise pas dans l'inspiration, mais il suit tout le chemin des obstacles et sinuosités qu'il intègre positivement à l'individuation artistique. D'une part, c'est à cause de la finitude de l'impulsion qui trouve la résistance des

⁸ BERGSON. O possível e o real. In : O Pensamento e o movente, p.118.

forces antagonistes et, d'autre part, grâce à l'impuissance du virtuel en lui-même de se faire présent, que le plan des mixtes est capable de convertir ses contraintes en instruments, moyens et éléments transmutés de la création. Cela prend sa plus grande consolidation chez le plan artistique parce que, en en dernière instance, ses produits ne permettent pas d'être généralisés pour que son existence soit attestée, en débordant tous nos cadres intelligibles (ce qui le sépare des vivants). De plus, la singularité qui chacun d'eux suppose a déjà le poids de toute une nouvelle espèce, composée d'un seul individu (comme chez le mystique). Finalement, parce qu'ils impliquent de bout à bout un rapport simple avec toutes les autres choses et tous les autres êtres, une sympathie immédiate, alors que l'intuition mystique peut finir par s'enfermer dans une religion dans le but de transmettre peu à peu sa grâce et dévier le destin de l'humanité.

La vie, envisagée en elle-même et non par ses dépositaires vivants, elle n'est qu'un aspect expressif du temps alors que celui-ci est sa qualification immanente. De ce fait, le temps n'est pas seulement l'affirmation de la différence, mais est précisément l'inépuisable action de différenciation éclatée dans des modes de vitalité sans pareil. Bref, la relation entre les tendances artistiques, mystiques et biologiques qui émergent de la croissance temporelle, peut être envisagée tant par les divergences que par les convergences en termes de son processus de constitution, sa valeur esthétique et sa perpétuation. Pour commencer, il y a un seul courant vital qui parcourt tout le plan d'organisation en dégageant des impulsions créatives dans de multiples directions, mais chacune d'elles approfondit son chemin selon ses caprices à mesure qu'elle dédouble la différenciation en se dotant de matérialité. S'il y avait effectivement un terme à la force créatrice du temps, si nous pouvions rencontrer absolument tous ses développements passés et à venir, on pourrait peut-être appréhender la richesse de l'élan vital. Pourtant, ce désir d'explicitation correspond à une addiction au régime de l'actuel. Sa continuité et son harmonie réelles seront trouvées pourvue qu'on admet que les tendances vitales s'interpénètrent virtuellement, en conservant ses propres nuances. C'est l'interpénétration des différentes tendances au sein du même courant qui maintient ensemble l'un et le multiple, le caractère unique de chaque chose et son processus de différenciation. Pour appréhender toute sa puissance, on ne peut que s'adresser à la seule communion possible, celle qui reste dans l'impulsion indivisible qui les a créés, celle qui est en même temps simplicité et hétérogénéité. Par ailleurs, cet impulsion qui pose une nouveauté de n'importe quel ordre ne s'en détache pas, c'est-à-dire qu'elle n'est pas une cause qui reste derrière une fois pour toutes, mais elle coexiste nécessairement avec le processus d'individuation, ainsi qu'avec son produit déjà fait, sous la forme d'une frange de vitalité. Le

produit, à son tour, tend éventuellement à abandonner cet excès en fonction de sa recherche de facilité et d'économie d'énergie. L'élan – l'intersection vitale entre les deux faces de la réalité - est à la fois contraction, ce qui se traduit par une lente accumulation d'énergie potentielle, et distension, car il se réalise avec la matière qui lui offre une résistance, l'amenant à endosser une pose, un masque, un certain degré de repos ou de stabilité. Parmi les manifestations particulières de la vie et la vie en général il y a une différence irrémédiable de rythme, car ils sont contraires du point de vue du sens où ils se lancent, mais - pourrait-on ajouter- sans jamais s'annuler mutuellement. Après tout, cette différence de nature entre le fonctionnement d'un corps qui se referme sur sa fonction spécifique et la vie elle-même n'implique pas l'opposition de ces deux modes: une complémentarité et continuité sont maintenues, sans lesquelles nous ne pourrions reprendre la direction pure de la vie avec les moyens des mixtes.

Sans doute, l'automatisme menace la vie, l'esprit durcit en étouffant la pensée quand il n'y a pas un regain de l'effort vital caché par la commodité et l'économie du corps déjà organisé – effort violent qui, à son tour, nous relancerait à l'élan qui nous porte. Voilà donc une première particularité qui éloigne l'être vivant de l'œuvre d'art, ce qui est l'inclination du vivant à persister dans l'existence sans nécessairement affirmer la vie (en se détachant de la force évolutive, en cherchant une simple perpétuation), alors que l'activité artistique est la puissance même qui prolifère cette affirmation sans arrêt. Après tout, l'espèce est un arrêt d'un tel mouvement quand elle prend une satisfaction dans un ensemble utilitaire et circulaire. On ne devrait pas écrire l'histoire de la vie en partant du niveau des organismes hypnotisés sur ses formes adoptées, comme si la mobilité essentielle pourrait se reconstituer avec une somme de parties solidifiées, oubliées par la positivité du temps. Néanmoins, pourvu que la conservation d'une nouveauté soit d'abord l'expression vitale d'une différence virtuelle, la constitution d'un système d'habitudes ne va pas de soi. Par exemple, la chenille ne reproduit pas la couleur de la roche simplement par mimétisme en vue d'éviter les prédateurs : dans la perspective métaphysique, cela est fait pour devenir imperceptible et se confondre au monde, en multipliant la beauté sinieuse de la couleur. Cela n'équivaut pas au camouflage qui cacherait une identité, ses profits pratiques sont des avantages dérivés. La lutte pour la survie n'est évidemment pas synonyme de l'expression vitale, en revanche elle peut parfois entraîner des raisons métaphysiques, mêmes esthétiques, qui forcent sa variabilité, voire sa cristallisation. Chaque invention, chaque stratégie capable d'adapter le corps à telle ou telle opération organique, bien que ce soit sur les franges de l'élan qui ne l'abandonne jamais complètement qu'elle trouve sa volonté, elle a comme but l'accommodation qui est incompatible avec la vie elle-même. D'autre côté, lorsque la reproduction d'une pose prend

sa racine dans l'épuisement de l'effort créateur, il ne s'agit plus d'une activité, mais plutôt d'un effet morbide et inévitable du ralentissement de cette activité, symptôme d'une durée artificiellement fermée en elle-même. C'est donc dans un autre plan, où la vie se rencontre elle-même, qu'on doit chercher sa manifestation supérieure. L'art est un événement vital de cette sorte : c'est justement parce qu'il comporte un degré supérieur de l'imbrication du virtuel et du réel qu'une composition artistique ne se ferme jamais dans un système isolé et, par conséquent, continue à disséminer sa vitalité, comme une flamme qui ne s'éteint jamais et brûle toutes les âmes qui la touchent. À l'instar du vivant, l'art articule deux directions antagonistes implicitement solidaires d'un même mouvement. Il s'avère que l'art explicite une position particulière de la matière et de sa relation avec l'élan, dont la force propage d'autres différenciations par le moyen de l'émotion, qui implique un circuit plus vaste de la mémoire et des passages intenses entre ses niveaux variés de réalisation.

En premier lieu, l'art se réfère à la totalité des corps étendus comme s'ils n'avaient pas encore assumé ses formes individuées, comme s'ils n'étaient pas encore éloignés de notre durée par l'espace. Le poète recrée le langage en l'utilisant, même quand un terme employé nous semble commun et banal. Loin d'être l'objet d'une perception, la matière artistique est présentée de préférence comme *affection* par le déroulement de l'intuition. N'oublions pas que le concept d'affection chez Bergson n'a rien à voir avec une perception moins intense ou représentation confuse. En gros, dans le prolongement d'une activité cognitive ordinaire, une affection est définie par une coïncidence entre l'objet perçu et notre propre corps, ce qui transforme une telle perception de soi en une action réelle, c'est à dire, la perception qui s'exprime en action. En d'autres termes, la mobilité la plus explicite et spatiale du corps est superposée de l'autonomie naissante de l'intervalle, essentiellement en absorbant ce qui peut ou ne peut s'étendre en une réaction appropriée. Il y a là toutefois une fissure qui s'ouvre, dans laquelle le temps peut passer librement sous sa forme la plus qualitative, jaillissant dans un sens qui va au-delà de l'utilité éventuelle des souvenirs. Cependant, la forme du volcan n'annoncera pas quand la lave va monter. Compte tenu de sa rareté ou de son caractère éphémère, il arrive que normalement cela devienne juste un moyen de relier ces deux régions dans le domaine de la sensibilité. Dans ce cas, l'affection est par excellence l'impureté qui se mélange avec le cadre suggéré par des impressions sensibles, afin d'éclairer une situation actuelle. Or, l'affection est ici dirigée vers l'efficacité d'une action. Mais dans le cas de l'art, au lieu de marquer la distance entre une chose et une représentation, la relation avec la matière appartient à l'action en cours, elle fait partie du corps qui est en train de se construire - éruption volcanique, paysages en formation, dont on fusionne même l'artiste et son œuvre

dans une unité indiscernable. C'est comme si toute la matière était devenue un visage de traces naissants, de sorte qu'elle préserve son immobilité relative, pleine d'expériences intrinsèques et virtuelles, à mesure qu'elle les actualise dans sa propre intervalle. Totalement impurs, ses éléments obtiennent des qualités singulières par une nouvelle tension - sa multiplicité ne peut plus être quantitative. C'est pour cela qu'il n'existe Bernini que par le mouvement qui s'installe en pierre, défiant les lois de la physique et en rendant visible un sentiment d'extase profond dans les plis innombrables du marbre.

La relation avec la matière dans l'acte de création artistique emporte, d'un côté, la direction de la différenciation qui transfigure les matériaux disponibles et, d'un autre côté, la médiation de la technique, ce qui rend possible l'insertion d'un nouvel ordre, y compris au niveau de la modulation spatiale. La technique renvoie à la partie fabricatrice de la création, en mobilisant l'intellectualité et l'extraction de similitudes, c'est ce qu'il y a comme répétition et habitude dans un acte qui déborde des bornes étroites des moyens utilisés. En outre, il est dit qu'il faut se familiariser avec la technique pour déterminer les conditions dans lesquelles la création sera exercée, pour créer imperceptiblement de nouvelles réalités avec le monde donné. S'il est vrai que la répétition est accidentelle pour l'ordre vital, tandis qu'elle est trace essentielle pour la matière brute, il s'agit certes d'une condition sur laquelle la vitalité doit se dérouler, ou mieux, avec laquelle elle doit se composer. C'est grâce à la répétition que nous avons trouvé dans les choses, qu'il y aura une nouveauté dans nos actes, dit Bergson. Voici l'insinuation par laquelle la vie se déroule avec sa volonté créatrice, même en profitant d'une précédente stabilité générale. Mais il faut rappeler toujours que la technique laissée en elle-même, le langage abandonné à son propre mécanisme, tout cela n'introduit pas ni même une seule molécule de différence. Après tout, l'art n'est pas la maîtrise d'une compétence. L'appropriation d'une technique n'est réelle chez l'art que si sa mise en pratique trompe sa destination utilitaire et transmute sa nature.

[...] il faut que le sculpteur connaisse la technique de son art et sache tout ce qui s'en peut apprendre : cette technique concerne surtout ce que son œuvre aura de commun avec d'autres ; elle est commandée par les exigences de la matière sur laquelle il opère et qui s'impose à lui comme à tous les artistes ; elle intéresse, dans l'art, ce qui est répétition ou fabrication, et non plus la création même.⁹

Il est dit que l'acte créateur indivisée surmonte les obstacles qui tendent à restreindre sa liberté précisément parce qu'il ne les voit pas - il avance, en les contournant ou les incorporant de manière positive. C'est indispensable pour cet accomplissement qu'il y ait une

⁹ BERGSON, Le possible et le réel. In : La pensée et le mouvant, p. 1334.

connaissance (automatique ou intelligente) de la nécessité et des plasticités offertes par les conditions. Il convient de signaler que dans la mesure où ni la matière ni l'esprit ne sont expliqués par eux-mêmes et ne se réalisent que dans leur croisement, l'effort qui conduit à l'insertion de la liberté ne devient possible que par un choc avec la rigidité inverse et par l'adoption active d'un masque approprié, ce qui d'ailleurs peut entraîner une modification du mouvement originaire. La notion de création exige cette relation pour être pensée. La chorégraphe allemande Pina Bausch est vraiment touchée par ce thème de l'effort de la vie contre l'immobilité, contre la torpeur qui rôde, la lutte de l'homme face aux contraintes, qui posent évidemment des problèmes qui concernent aussi bien la liberté que l'impuissance. Que ce soit le sable, la terre, les pierres, l'eau, elle montre que les éléments deviennent sur scène des obstacles, lesquels il faut traverser et incorporer pour, finalement, composer la danse. La raison en est que toutes les sinuosités parcourues intègrent l'essence même de l'œuvre, car l'élan les dote d'un sens spirituel qui dépasse l'organisation spatiale et ses propriétés physico-chimiques, au même temps qu'elles y prennent part, en donnant un contenu qui devient expression. C'est ce qui exige de l'art un travail temporel, un développement successif vers le rencontre de la matière par la forme. Le temps de création est pour l'artiste la propre création.

Tout comme l'élan de la vie, la liberté créatrice qui traverse l'homme n'est pas infinie ou absolument puissante: c'est seulement au point qui convertit un obstacle en quelque chose de positif que la liberté est complète. En effet, Bergson dit que la pensée laissée à elle-même offre une implication réciproque d'éléments que nous ne pourrions jamais dire s'il y s'agit d'un ou de plusieurs, car au fond il consiste à un continuum. En toute continuité on voit inséparabilité et indiscernabilité. D'une part, ce serait la matérialité en tant que tendance responsable d'amener la pensée à se décomposer, se mettre en succession. Mais, d'autre part, c'est la force même de leurs différences internes qui, d'abord, empêche les tendances de se développer sans ouvrir des voies multiples d'actualisation et constituer des séries indépendantes. Après tout, le virtuel est un état de co-implication des tendances, ou les disjonctions sont inclusives. La conquête du régime de l'actuel, caractérisé par leur séparation, est forcément mêlé au virtuel en train de se dérouler. Le degré de virtualité qui enchante un corps artistique permet que la décomposition (impliquée dans sa réalisation) soit d'abord une composition. Le désordre latent est l'organisation immédiate d'un nouvel ordre, le processus consiste à constamment produire des durées autonomes, sans jamais se perdre au milieu d'une dissolution négative. Par ailleurs, l'élan qui traverse l'homme parvient à une composition à travers le corps et la mémoire de celui qui prolonge l'action métaphysique et impersonnelle. La corporalité de l'artiste, son fonctionnement organique et son champ affectif

sont à la fois outils et obstacles. L'intelligence, les rêves, les souvenirs, l'habitude motrice sont inactives, par essence ils ne peuvent rien créer, mais ils ne sont pas tout à fait indifférents à l'individuation artistique. Ils contribuent à quelque chose de soi qui aidera à fortifier et déployer la force de l'œuvre naissante, soit en tant que matériel, soit en tant que condition qui permettra à une inspiration d'apparaître. Par exemple, un poète ne peut que prendre de l'élan global de la vie ce qui son esprit est capable de matérialiser en langage— il doit être vraiment intime du langage pour le faire se renouveler avec son intuition singulière. L'intervention personnelle ne peut donc pas être négligée, encore qu'il soit absolument nécessaire de cerner la place qu'elle occupe — si elle se réduit à des moyens, si elle constitue des masques qui rendent la réalisation simplement possible ou s'il a fallu la manipuler de telle sorte que la direction créatrice puisse en profiter de manière positive.

Cette affirmation pleine identifiée chez l'artiste appartient de droit à la nature dans son ensemble, c'est à dire, dans son aspect procédural d'individuation et de placement des nouveautés radicales. Envisagé sur ce point, l'art n'est pas le résultat de l'amélioration graduelle des facultés mentales, il ne s'explique pas en vertu de la complexité atteinte de l'organisme humain. En revanche, l'évolution biologique divise de plus en plus le travail pour ouvrir ses produits à des actions plus précises pour des fins encore plus indéterminées, ce qui correspond à un exercice des fonctions justement pour les dépasser et non pour les fermer dans un système parfait de réponses prêtes. L'actualisation du temps va dès les changements infinitésimaux qui peuvent être atteints de la matière par une accumulation progressive jusqu'à l'organisation d'actions de plus en plus efficaces et imprévues. On atteint même la plus libre indétermination de la nature: la création des êtres vivants qui sont eux-mêmes non seulement les véhicules d'action, mais aussi des créateurs, comme si la création était une entreprise de Dieu pour créer des dieux. Grandir et mûrir n'équivaudrait donc pas à vieillir en solidifiant un croûte, bien au contraire, il serait, de préférence, le même que rajeunir et voir déplier des horizons infinis à venir. C'est comme si à chaque fois que l'évolution avançait, nous nous rapprochons de l'origine et non d'une perfection finale. L'aboutissement de l'évolution serait alors ce qui rend nos yeux sensibles à l'impulsion venant du fond. Dans les mots de Bergson, «Pour élucider le mystère des profondeurs, il faut parfois viser les sommets. Le feu au centre de la Terre apparaît uniquement sur le sommet des volcans».¹⁰

Dans le champ moral on voit bien ce qui se passe : des âmes privilégiées conduit l'humanité à d'autres chemins, en brisant l'équilibre circulaire, la réciprocité entre l'individu

¹⁰ BERGSON. A consciência e a vida, in: A energia espiritual, p. 25.

intelligent et la société fondée en habitudes, qui menaçait la marche en avant. Par conséquent, la moralité en question ne se réfère plus à une solidarité exclusive, mais à la capacité de voler toutes les sociétés fermées, en s'élevant à une spiritualité qui n'est pas d'origine purement sociale. Orienté différemment, elle a le pouvoir d'évoquer une nouvelle humanité invisible à travers l'émanation de certains gestes contagieuses, à son tour responsables de rompre le cercle qui menaçait d'expulser tous les mouvements métaphysiques par le biais de la généralisation des actes. Certaines personnalités, des âmes spéciales, jouent un rôle privilégié dans la diffusion de cette ouverture moral (qui est pure élan et aspiration), génératrice de nouvelles idées et actions. Ces individus supérieurs - des héros, des sages, des prophètes ou des saints - configurent un modèle qui est imité spontanément par la force de l'appel de sa vitalité et de la nouveauté qu'ils communiquent par l'émotion. Par opposition à l'universalité de la loi et sa respective obéissance, l'affectivité des gestes enchante les foules en les traînant derrière lui sans jamais nier les désirs sous la forme de contrainte ou d'interdiction. Il ne faut donc pas simplement les mettre comme des idoles religieux ou les réduire à des interprétations traditionnelles, parce que ce sont des personnages qui incarnent des nouvelles directions pour l'humanité, de telle façon que leur propre dépassement est attendu. Néanmoins, en ce qui nous concerne, l'existence de l'artiste seule montre déjà que l'humanité porte en elle-même les moyens d'être surmontée. De cette façon, l'artiste est celui qui est née distrait de sa condition humaine, avec quelques sens détachés du présent et l'attention converti aux tendances virtuelles, en étant capable d'utiliser l'inachèvement de son corps au profit de l'insertion de la liberté créatrice. Mais, cela est possible seulement en vertu du pouvoir déchirant propre à l'intelligence, à laquelle l'homme, en tant qu'espèce, est rattaché. L'existence purement formelle de cette faculté sépare la conscience intéressée de l'action motrice pour profiter de la matière de la meilleure forme possible, en la transformant en l'organe qui lui manque. D'ailleurs, c'est aussi grâce à cela que le langage est composé d'un ensemble de signes finis, dont les significations sont mouvantes, afin de rendre compte de la variété des situations. Normalement l'écart qui reste avec le monde extérieur est rempli par une connaissance intériorisée ; cependant, la distance supposée à l'activité de l'individu intelligent permet parfois un détachement du corps aux sollicitations actuelles et, ainsi, qu'une relation sans intermédiaires avec la vie prenne lieu. Il s'agit donc d'une conquête que suppose l'intelligence en même temps que la dépasse. C'est pour cette raison que le contact immédiate avec la réalité les frappe sans l' spécificité de l'instinct et que la direction de l'élan amplifie la conscience jusqu'à son prolongement par la création artistique.

En effet, l'intelligence chez l'homme est une forme vide, qui porte sur des relations faites entre les données fragmentaires de la perception, en liant sujets et objets, cause et effet, équivalent et équivalent, contenu et contenant, prémisses et conclusion. Ainsi, elle est capable de varier infiniment ses objets, articulés selon les circonstances. Pourtant il est possible que l'extension de sa logique arrive à tel point que son destin fabricant puisse être transfiguré. Comment l'intelligence utilitaire pourrait-elle au juste aider le surgissement de l'acte de création, qui est inutile par excellence? Le développement du cerveau en général permet aux mécanismes moteurs d'entrer en relation avec les points les plus éloignés dans l'espace, ce qui augmente considérablement le nombre de choses avec lesquelles ils s'agencent, en souffrant influences lointaines à un plus haut degré. Cela exige des rapports plus intenses avec la mémoire, en grossissant ainsi la latitude laissée à l'action. Depuis lors, la distance entre une excitation et une réaction est augmentée, ce qu'ouvre la possibilité de la vie elle-même de passer par des intervalles par l'intensification de l'hésitation et, de plus, en favorisant des actions qui ne répondent pas uniquement à des circonstances extérieures. Avant, l'intervalle intracérébrale rendait intelligence possible et l'actualisation de la mémoire utile; maintenant, c'est en vertu d'une telle durée suspendue que le corps peut enfin imiter la vie de l'esprit dans son intégralité, s'installant dans les puissances du passé pur. En effet, ce qui vient s'insérer dans l'intervalle est l'élan vital, sous la forme d'émotion, impossible d'être réduite à l'instinct ou à l'intelligence car elle-même est la responsable pour la production de ces deux modes d'action. Voilà que la liberté créatrice s'instaure au-delà de toute action volontaire ou intention subjective, car la première ne répond pas simplement à son internement dans un bloc d'espace-temps, en retirant toujours plus qu'elle contient en elle-même à mesure que sa durée modifiée prolonge la différenciation du temps. Loin de toute détermination de l'intelligence ou de la pression presque instinctive propre à la sociabilité, ses raisons appartiennent à la mémoire cosmique qui actualise tous ses niveaux dans la fissure du mécanisme organique, capable de libérer l'homme de son propre niveau, en le rendant créateur.

Quoi de plus construit, quoi de plus savant qu'une symphonie de Beethoven? Mais tout le long de son travail d'arrangement, de réarrangement et de choix, qui se poursuivait sur le plan intellectuel, le musicien remontait vers un point situé hors du plan pour y chercher l'acceptation ou le refus, la direction, l'inspiration: en ce point siégeait une indivisible émotion que l'intelligence aidait sans doute à s'explicitier en musique, mais qui était elle-même plus que musique et plus qu'intelligence.¹¹

De même que l'héroïsme n'est pas appris ou prêché, mais il s'explicité dans sa propre libération, il n'y a pas un plus court chemin entre une tendance virtuelle et sa réalisation

¹¹ BERGSON, Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, p. 1190.

artistique : il faut s'attendre à ce que la durée sera résolu selon ses propres termes. Et ces termes sont indépendants de la volonté, sont supra-intellectuelles et impliquent des efforts non-humains, l'union divine avec le sens où la vie est lancée - un enthousiasme qui enflamme l'âme et occupe tout l'espace du corps (indépendamment du degré de liberté effectué). C'est justement l'émotion créatrice, une sensation d'ordre supérieur qui se suffit à elle-même. Comme il s'agit de ce qui précède et engendre les représentations, les idées, les images, la genèse de la création artistique ne réside évidemment pas en le fait d'avoir une idée. L'activité artistique est poussée par une force supra-individuelle, mais pas du tout dans le sens d'une force mécanique, comme la pression gravitationnel, qui conditionnerait des comportements déterminés à partir de l'extérieur. Elle n'est pourtant pas internalisée sous la forme de sentiment car, en vérité, c'est plutôt nous-même ceux qui sont irrésistiblement jetés à son intérieur à tel point qu'elle nous devient intime. On ne dirait jamais qu'elle est seulement un stimulant qui encourage l'intelligence de comprendre et la volonté de persévérer, il faudrait aller plus loin dans le sens de la nouveauté radicale et ne jamais s'enfermer dans des problèmes de causalité. Or, l'émotion éprouvée est identique au propre mouvement de création qui se déroule. Il se trouve que la nature métaphysique de la sensation concernée n'est pas défini pas les objets touchés dans sa dissipation. Elle serait plutôt une essence qui procure à se cristalliser dans un corps esthétique, comme s'elle était une forme pure lancée dans la recherche d'une matérialité qui l'intensifierait. Or, l'art n'est donc pas caractérisé par sa forme ou par son contenu, mais surtout par l'émotion unique qui la constitue et qui lui donne tension. Dans ce sens-là, elle ne pourrait jamais être considérée comme un objet de connaissance. L'émotion créatrice ne se confond pas avec la sensation qui serait une simple transposition psychologique d'une stimulation physique ou d'une idée préexistante ; elle n'est pas un simple reflet d'une impression ou représentation, étant donné que son mouvement qualitatif précède même la subjectivité constituée, aussi que les traductions psychologiques de la mémoire. Donc, les agitations sur la surface de la sensibilité, dont la cause est matérielle et dont l'effet est spirituellement dispersif, ne nous sont pas plus convenables pour expliquer la nature de ce qui force la création. L'affectivité de telle poussée de création provoque un véritable déplacement de l'esprit, un ébranlement irréversible, par lequel le Tout est projeté vers l'avant. Telle émotion est enceinte d'images, pas encore totalement formées, mais dont la substance mouvante fait développer des sorties imprévisibles. De cette façon, l'on ne peut attribuer à l'acte de création un réarrangement du monde comme s'il s'agissait d'une force extérieure qui vise mettre des parties en connexion. Loin de reconstruire mécaniquement une unité à partir d'une multiplicité d'éléments déjà faits, l'effort intrinsèque à l'émotion donne une

tonalité unique à l'esprit, l'emportant d'un seul coup à un circuit virtuel très contracté qui cherche à s'étendre dans une multiplicité étendue sans perdre la simplicité qui le qualifie.

L'intuition artistique incline l'esprit différemment, dont la tension provoque une indiscernabilité de l'auteur et son thème, consumée dans le feu de l'émotion (qui est la direction même suivie, l'exigence de création) à mesure qu'elle pose un nouvel ordre des choses. Celle-ci sert de nourriture aux facultés humaines mobilisées dans le développement de la différence en même temps que les découpes individuelles et sociales (des éléments empruntés déjà constitué) sont réinventées au moment d'assumer de nouvelles propriétés. C'est seulement lorsqu'une œuvre pose des nouvelles valeurs et, ainsi, qu'elle modifie graduellement l'atmosphère entourant, en transformant même les fondements de l'intelligence, qu'elle peut être dit légitime.

Maintenant, il y a une autre méthode de composition, plus ambitieuse, moins sûre, incapable de dire quand elle aboutira et même si elle aboutira. Elle consiste à remonter, du plan intellectuelle et social, jusqu'en un point de l'âme d'où part une exigence de création. Cette exigence, l'esprit où elle siège a pu ne la sentir pleinement qu'une fois dans sa vie, mais elle est toujours là, émotion unique, ébranlement ou élan reçu du fond même des choses. Pour lui obéir tout à fait, il faudrait forger des mots, créer des idées, mais ce ne serait plus communiquer, ni par conséquent écrire. L'écrivain tentera pourtant de réaliser l'irréalisable. Il ira chercher l'émotion simple, forme qui voudrait créer sa matière, et se portera avec elle à la rencontre des idées déjà faites, des mots déjà existants, enfin des découpages sociaux du réel. Tout le long du chemin, il la sentira s'explicitier en signes issus d'elle, je veux dire en fragments de sa propre matérialisation. Ces éléments, dont chacun est unique en son genre, comment les amener à coïncider avec des mots qui expriment déjà les choses? Il faudra violenter les mots, forcer les éléments.¹²

La substance même de l'art est ce genre unique d'émotion, ce qui non seulement demeure du début à la fin de la composition de l'œuvre comme exigence déterminée de création, mais qui livre des parties d'elle-même, colore le monde et se mélange à tous ceux qui sont en mesure d'être touché dans son déroulement. Par conséquent, dans la même proportion du mystique, elle est capable de redémarrer le Tout, en produisant des déviations dans le cours des choses lorsqu'elle saisit partiellement l'effort créateur de la vie (c'est à dire, d'après certain aspect ou tension), dépassant les limites de l'espèce pour prolonger l'action divine. En somme, l'émotion est l'acte de la différence qui cherche à entrelacer le virtuel et l'actuel, sans répondre aux exigences biologiques, en inventant pour lui-même un corps avec des lois uniques, ce qui sous-tend un nouvel espace correspondant. Elle comprend ces deux régimes coexistants dont l'intersection immanente établit et constitue la procédure artistique.

Au début, l'émotion exprime la création dans son intégralité (sous la forme de diagramme virtuel, de schéma dynamique), puis elle crée son propre ouvrage dans lequel elle

¹² BERGSON, Les Deux Sources de la Morale et de la Religion, p. 1191.

s'exprime. En d'autres termes, elle réfère continuellement le tout à l'expression et l'expression au tout dans le cours de sa différenciation, en variant les directions et les intensités, surtout en forçant des recommencements en fonction de la technique employée et le contenu sensible disponible. Cela s'opère parfois de manière successive, parfois par la superposition d'efforts de natures différentes. D'ailleurs, chaque émotion singulière concerne un type de matière (des mots, des pigments, des accords musicaux), qui n'est pas seulement un moyen extérieur, mais surtout ce en fonction duquel elle se fabrique un corps. La conquête de ces forces typiquement matérielles et leur conversion au corps en train de se former est produite dans la traversée de nombreux plans de conscience, parmi des passages verticaux et horizontaux composés. Quand une couleur fait appel à certain support, quand un affect exige un cadre pour s'exprimer, l'attraction réciproque dit certainement quelque chose sur la compatibilité actuelle des objets, des techniques, des gestes motrices, mais, surtout, on renvoie à l'influence du Tout (qui n'est jamais donné), à partir duquel telles extrémités sont soumises à une nouvelle tension et qualification. Faire une ligne de vie traverser la matière est précisément poser un problème et triompher sur les conditions. Maintenir telle consistance est exactement ce qu'inaugure une œuvre d'art, triomphe scellé par la propagation ininterrompue de l'émotion. L'image esquissée au fil de l'individuation artistique ne se détache jamais de son racine virtuel, en tenant une durée tellement intense que l'on évide la matérialisation croissante de l'immatériel. Pourtant, comment savoir que la vie a effectivement triomphé dans ce rencontre avec soi-même? Bergson garanti que la marque précise de tel triomphe est la sensation non-physiologique de la joie. Il y a sans doute des degrés de joie, qui varient en fonction des niveaux variables de réalisation vital et liberté. Ce qui est irréfutable est toutefois le fait de son présence lorsqu'une création s'accompli, qui assurera la continuité émotive. La joie éprouvée par le créateur (et par l' spectateur qui la récrée dans son esprit) est incommunicable, c'est ce qui nous libère de tout appartenance. La joie est l'expérience la plus concrète de l'esprit qui se rencontre avec sa propre puissance, elle marque le contact intime entre l'existence et le sens le plus fondamentale de la durée, signe d'ouverture métaphysique, saut imprévisible de la nature.

Dès lors, nous ne sommes plus confrontés à une philosophie structuraliste qui se contente de trouver dans le processus artistique un réseau de lignes des faits donnés capables de le justifier, comme les conditions sociales et culturelles, par exemple. Surtout, les individualités bien composées, étendues, tardives, cohabitent toujours avec ses tendances d'ordre virtuel, celui qui empêche qu'il y ait une homogénéisation ou un état final d'équilibre où tout serait fixé à jamais. Il est entendu que n'importe quel ordre émerge à partir d'un

champ d'instabilités, où les tendances entrelacées se développent au point de se dissocier les unes des autres, dont la séparation est inventive et capable de consolider sa cohérence par des moyens indépendants et autonomes. Mais le fait d'assumer une phase apparemment stable n'est pas le même que de la séparer une fois pour toutes du fond immatériel qui l'a produit. Toute production ordonnée continue à vivre avec sa tendance, même si elle ferme les yeux à cette vérité, comme chez les organismes vivants. Chez Bergson, le processus que nous appelons *l'individuation* concerne en général au sens qui va du virtuel à l'actuel et qui comprend également le virtuel dans tout le déroulement d'actualisation. Tel terme renvoie donc à la création d'un nouvel ordre, phase d'un processus qui n'est vraiment terminé que lorsque la tendance matériellement articulée se rétracte dans une unité simple, virtuelle.

Si, dans son contact avec la matière, la vie est comparable à une impulsion ou à un élan, envisagée en elle-même elle est une immensité de virtualité, un empiètement mutuel de mille et mille tendances qui ne seront pourtant 'mille et mille' qu'une fois extériorisées les unes par rapport aux autres, c'est-à-dire spatialisées. Le contact avec la matière décide de cette dissociation. La matière divise effectivement ce qui n'était que virtuellement multiple, et, en ce sens, l'individuation est en partie l'œuvre de la matière, en partie l'effet de ce que la vie porte en elle. C'est ainsi que d'un sentiment poétique s'explicitant en strophes distinctes, en vers distincts, en mots distincts, on pourra dire qu'il contenait cette multiplicité d'éléments individués et que pourtant c'est la matérialité du langage qui la crée. [...] Mais à travers les mots, les vers, les strophes, court l'inspiration simple qui est le tout du poème. Ainsi, entre les individus dissociés, la vie circule encore : [...] comme si l'unité multiple de la vie, tirée dans le sens de la multiplicité, faisait d'autant plus d'efforts pour se rétracter sur elle-même.¹³

Dès les ontogénèses embryonnaires à la démarche artistique, l'acte de l'organisation qui va du centre à la périphérie peut sans doute, au bout de son expansion, revenir au sein de son propre événement vital pour retrouver son sens évolutif. Cependant, l'œuvre d'art est cet événement même, en prouvant que son origine et raison d'être ne sont pas sensibles, puisqu'elle se réalise dans la communication d'une émotion d'ordre métaphysique. Si le sensible est résolu en forces insensibles, cela signifie que le processus d'individuation artistique fait naître des images inséparables du principe immanent qui les qualifie. L'individuation ici ne signifie pas, par conséquent, la raison pour laquelle quelque chose devient un individu, ni même la recherche de stabilité au milieu de incohérences externes, ce qui serait d'élaborer un système relativement indépendant des circonstances qui l'entourent (cela est en fait une étape tardive du processus d'individuation du cosmos et non sa définition). En outre, elle ne se réfère pas à ce qui fait qu'un être se détache de sa classe ou de son genre. Elle concernerait plutôt le double mouvement de différenciation qui jette une tendance au-delà d'elle-même et prend alors activement un corps étendu par le geste créateur qui se défait, en pénétrant dans l'ensemble des images situées à mi-chemin entre la chose et la

¹³ BERGSON, L'évolution Créatrice, p.

représentation. L'statut d'une œuvre artistique doit pourtant sa singularité au fait qu'elle ne peut pas être comparée au mixtes, ni elle serait vraiment étendue comme la matière, ni est-elle vraiment signe de pur élan créateur. Contraction et relâchement sont enfin devenus un mouvement tout à fait indivisible. Tendance quantifiée ou matière qualifiée? L'actuel devient adéquate au virtuel à mesure que son excès non-systématisable intègre un composé nécessairement (et singulièrement) ouvert. En concentrant une forte somme de réalité vitale, l'acte qui l'instaure l'œuvre d'art ne termine pas pour s'enfermer dans un système isolé, mais il perpétue sa force au-delà du corps composé. Alors, il ne s'agit pas simplement de la composition d'un agrégat sensible en même temps qu'il est distingué par nature du corps vivant : en d'autres termes, sa matière équivaldrait plutôt à une force. L'individuation artistique n'aboutit pas dans un objet final grâce à la force imposée par son tension, ce qui force d'autres individuations continues.

Une œuvre géniale, qui commence par déconcerter, pourra créer peu à peu par sa seule présence une conception de l'art et une atmosphère artistique qui permettront de la comprendre ; elle deviendra alors rétrospectivement géniale : sinon elle serait restée ce qu'elle était au début, simplement déconcertante. [...] le succès, s'il finit par venir à l'œuvre qui avait d'abord choqué, tient à une transformation du goût public opérée par l'œuvre même ; **celle-ci était donc force en même temps que matière** ; elle a imprimé un élan qui l'artiste lui avait communiqué ou plutôt celui même de l'artiste, invisible et présent en elle.¹⁴

L'artiste prolonge ce processus d'individuation du cosmos à mesure que sa propre condition lui permet d'échapper à ses déterminations naturelles et de toucher le Tout ouvert, en modifiant les directions de sa mémoire (normalement dirigée vers l'utile) et produisant une unité entre le passé et l'avenir. Cela arrive à transformer le fonctionnement de sa conscience de telle façon que l'artiste n'est plus que l'extrémité d'une nouvelle tension de la réalité, il participe à une longue série secrétée par l'univers, dont son travail est l'épicentre. Le tout recommence alors à coup de pinceaux, à vers écrits, à mélodie naissante.

¹⁴ BERGSON. Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1038.

1. Liberté créatrice : ses plans de conscience et niveaux d'action

La situation globale de l'évolution cosmique semble indiquer des chemins très peu attachés à l'objectif de la simple perfection fonctionnelle ou le progrès organique vers un mode de connaissance supérieure, mais il entreprend la recherche constante d'une plus vaste capacité pratique d'indétermination de soi par le biais de l'action de plus en plus précise et de l'intervalle (la conscience ou la pensée) qu'elle suppose. Mais pourquoi la vie prend des voies tellement incertaines (la plupart sans succès) et se dote de matérialité en vue d'atteindre son propre cœur? Parce que la vie est ce mouvement impur même et non l'éternité, parce que la nature du temps est plutôt le retard que l'instantanéité. Il a fallu traverser une médiation organique pour arriver à l'immédiateté la vie, inventer une condition régulière du corps, concentré sur l'espace, justement pour craquer ses lois et sculpter encore une fois le corps selon des nouvelles lois avec des instruments efficaces. Le vrai voyage va donc du corps minime au corps immense, d'une condition biologique à la créativité inorganique qui l'anime, de la conscience habituelle à la supraconscience créatrice. Lorsque l'on retrouve finalement la lumière temporelle, on explicite que l'absolu de la réalité ce sont des singularités créées au lieu d'un idéal objectivé. Entrent alors dans un tel intervalle des hésitations qui sûrement font parler le temps, en marchant vers autre chose que ce qui est donné dans l'espace, soit simplement pour accomplir une tâche à l'aide des souvenirs, soit entraîné par les sautes métaphysiques de la nature, dont les effets sont imprévus. De toute manière, la suspension du déplacement spatial indique un mouvement spirituel, une recherche de la mémoire faite sur elle-même, à l'intérieur de ses propres dimensions, ce qui connecte le plus intime de l'âme aux galaxies plus lointaines, aux vitesses quantiques du microcosme et, en dernière instance, à des niveaux métaphysiques d'action. Nous pouvons dire que la nécessité de compliquer le système nerveux dans un certain nombre de mécanismes moteurs, montés dans les moelles et le cerveau, se tourne vers un déclenchement plus libre de la volonté et non à la perfection de l'activité automatique. Si tout le développement évolutif servait à fermer le cercle - qui inclut l'utilisation de l'énergie pour se déplacer afin de trouver des substances qui renvoient cette énergie pour ensuite la stocker jusqu'à ce que l'on puisse le consacrer à des réactions et, ainsi, *ad infinitum* – on aurait dû déjà atteint une fin il y a longtemps. Mais, au contraire, le montage de dispositifs habituels sert comme un instrument propre à l'évolution des activités volontaires, voire en permettant la libération du corps vers l'action créatrice. Il est déclaré que la volonté devient plus intense là où le carrefour entre les voies motrices et leur conduite

devient plus élaboré. On peut par-là choisir et assembler les mécanismes qui seront utilisés, ainsi que faire plusieurs combinaisons en faveur de tel ou tel déploiement. À ce rythme, il est possible également s'élever au-dessus des contingences à travers laquelle la vie est effectuée et toucher à son principe. C'est-à-dire, la plus grande maîtrise de l'espace permet paradoxalement qu'on puisse briser son schème et traverser les intermédiaires de la conscience vivante vers la vie en elle-même.

Néanmoins, il ne faut pas imaginer des choses qui sont créées ou quelque chose qui crée, puisque le tout qui avance dans une évolution procède d'une action pure, ses formes imprévues sont simplement des dessins esquissés dans son mouvement. Il ne concerne pas des choses nouvelles qui seraient ajoutées à celles déjà existantes, c'est en effet une continuité jaillissante, prolongeant l'organisation des formes de vie, ce qui fait varier les modalités ou degrés de l'action créatrice. Examinons donc le Tout ouvert, en s'écartant de la complexité presque infinie de l'analyse du corps, et de tout le mystère de la création qui se dissipe au nom de la simplicité de la différence, à l'éclat invisible de la vie. Il faudrait faire référence au champ virtuel (force d'indétermination) qui précède sa différenciation et qui la mélange matériellement, en le convertissant finalement en énergie utilisable, pour saisir tant sa genèse que sa portée. D'une part, il est évident qu'une organisation vitale de plus en plus canalisée est indispensable pour éviter sa dispersion en changements aléatoires qui passent une quantité excessive d'énergie; d'autre part, on entrevoit la recherche de la simplicité et de la radicalisation de sa mutabilité intrinsèque. En d'autres termes, plutôt que d'une actualité de plus en plus explicite du corps, on est jeté dans le domaine de la spiritualité toujours plus riche. Il imprègne le plan des vivants où la conscience distincte et bien située refait la route dans la même direction que son principe, en pleine expansion, malgré tout le recul forcé par des déterminations naturelles. Il se trouve qu'au cœur de la vie il y a une plasticité essentielle largement favorable, un état de non-équilibre primordial qui comporte des ordres naissants, en se consacrant exclusivement à un tel développement. Il est de sorte que la vie est définit comme l'insertion de liberté dans la nécessité. Par conséquent, il est impératif de faire le courant virtuel traverser la matière à travers l'accumulation et l'utilisation d'une énergie auparavant disponible pour, ensuite, finalement convertir l'énergie en mouvement. Il faut la durée spéciale d'un artiste pour synthétiser des oscillations élémentaires gratuites en une couleur incomparable. D'ailleurs, la vie sur la surface de notre planète progresse à travers des vivants et la vie se lie nécessairement à la matière. C'est comme si le lieu de l'organisme était de conduire la vie à l'emploi d'explosifs de plus en plus puissants en fonction de l'usage canalisé de l'énergie précédemment accumulée, quitte à pousser au-delà de sa propre

organisation fonctionnelle. Le corps en tient une dissipation aléatoire, pour suspendre temporairement sa dégradation, tout tendant vers le moment effectif de l'explosion. C'est un effort pour lever le poids qui tombe, ou du moins, ralentir la chute. Mais aucune cristallisation passivement censée n'inverse le geste: il y a un mouvement descendant où la liberté subsiste encore, en se divisant en plusieurs directions. Rappelons que la matière est le geste créateur qui tombe en morceaux et la vie est précisément la communication entre la matière et l'esprit. Il s'agit de la réalité en train de se faire à travers ce qui la défait, ce qui confère une consistance au mixte, qui qualifie son durée. Il est connu que l'élan de la vie n'est pas infini: il se définit par l'exigence de création, dont l'indétermination ne peut être insérée qu'en saisissant ce qui lui est contraire, en effectuant ainsi l'effort qu'il suppose. La composition esthétique garde cet effort même.

Il y a seulement deux exigences pour que la vie en général soit possible: accumuler peu à peu l'énergie et en élaborer une canalisation élastique dans des directions indéterminées, dont le sommet de notre planète serait l'acte libre et la création, ou en d'autres termes, respectivement, le plus bas et le plus haut degré de liberté. Pour l'atteindre, on procure les moyens les plus appropriés pour obtenir des résultats avec les conditions qui sont données – par l'usage parfait de moyens imparfaits. La prise de conscience que cette tâche concerne n'a pas une structure prédéterminée de tel sorte qu'il est inimaginable les innombrables modes physiologiques et anatomiques que la vie pourrait effectivement assumer sur d'autres mondes, à la lumière d'autres étoiles, en vue d'activités méconnues. Aucune fonction n'a même besoin d'être semblable aux nôtres, mais seulement leurs effets par rapport au tout. En ce sens, on voit que la même impulsion de vie se dissocie fortement dans l'évolution biologique, en acquérant des formes variées selon les substrats chimiques et conditions physiques trouvés, après avoir parcouru des obstacles particuliers. Or, la science cherche en vain dans l'espace, dans la matière elle-même ou dans des objets identifiables la source d'énergie potentielle, capable de développer de nouveaux ordres de vie à l'intérieur d'un même monde. Il serait plutôt nécessaire de se référer à la réalité plus concrète, aux forces immatérielles dont la distension ou rupture invente des procédés physiques, pour parler de l'organisation de nouveaux ordres. Or, la multiplication des différences dans tous les domaines de l'existence qui nous entourent indique déjà que l'hétérogénéité de la série vitale n'est pourtant pas seulement accidentelle, ni devrait-elle être réduite à un point culminant. Si nous nous limitons à l'idée de choix pour parler de liberté, sûrement l'homme serait placé là-haut dans l'échelle des vivants en tant que souverain. Cependant, l'impulsion de création est surhumaine et irréductible à quelconque de ces effets actuels, quoique immanents aux vivants qui la

prolonge. En outre, même en tenant compte d'une long insertion graduelle de changements dans le monde jusqu'à l'incessant jaillissement de nouveaux mondes, il faut mettre la différence réelle comme la durée intime qui fait une chose ou ne jamais rester le même (différence non plus dérivée d'une comparaison extérieure entre deux variétés). Ce n'est pas étonnant donc que la différence la plus radicale ne réside pas dans le nombre peut-être infini de variations et variabilités dans l'espace (ce qui a sans doute contribué à sa richesse), mais évoque surtout la capacité inhérente de transformer l'esprit en un mouvement pur de réalisation du temps, éternellement déviant de lui-même. Ainsi, l'acte de création ne peut pas être pensé en général, car il ne s'affirme que par son œuvre ; de cette manière, c'est impossible de le saisir avant ou après son une éruption singulière. Il faut par ailleurs participer à sa durée dans toute sa spontanéité, en se ressentant à la fois auteur de l'expérience et véhicule d'une force qui excède sa nature limitée. Si le plus haut degré de liberté est en effet quelque chose qui échappe au domaine du simple choix (c'est-à-dire, qui n'implique pas des représentations anticipées d'actions possibles ou un contrôle précédant des circonstances pour forcer consciemment un dénouement à la question motrice ou intelligente posée au corps et à l'esprit), l'art doit concentrer un autre type d'effort, d'intérêts, de sensations, de l'usage des sens et de directions de la mémoire.

En tant qu'exercice de liberté, l'art implique un certain nombre de niveaux de conscience effectués, capables d'arracher l'homme tant de son individualité, que de son espèce, à travers de ses propres conditions données. Il nous suffit de suivre cette procédure qui entrelace le virtuel et l'actuel pour incarner la différence, afin d'établir une manière plus rigoureuse de penser sur l'art, dépassant les chaînes de la subjectivité et de la représentation, afin de s'installer véritablement dans le processus de création. Sans aucun doute, le trajet vient de très loin: il enveloppe dès l'élan qui est l'origine métaphysique de la vie et de la matière jusqu'à sa restriction à un mode d'action spécifique et individuel - la modulation subjective et spatiale de notre durée vivante. Comment s'effectue ce passage en termes de conscience? Après tout, ce qui connecte le vivant individuel au vitalisme qui ne meurt jamais est exactement le courant global de la conscience qui traverse les corps, en l'organisant tantôt comme organisme, tantôt comme quelque chose d'autre. Un circuit spirituel capable de déposer un ordre de vie différent de la commodité prévisible (propre aux lois biologiques ou physiques) réinvente à son tour la direction temporelle de la vie. Pourtant, il faut bien rappeler que le travail de création ne se fait pas d'un seul coup. Malgré sa simplicité, l'intuition commence par une impulsion essentielle qui insère l'artiste au cœur du mouvement, impulsion qui veut quand même devenir étendue dans l'espace et continuer son parcours

inépuisable sous la forme d'émotion. Mais elle ne s'arrête pas dans tel décentrement, elle descend en poursuivant son expansion avec le matériel et les outils disponibles, lesquels forcent son développement inventif au même temps qu'ils révèlent la singularité contenue dans l'élan, c'est-à-dire, dans l'émotion instauratrice. En fait, il n'est pas toujours possible de retrouver le long du chemin tout ce qui a été mis dans l'impulsion originale, compte tenu de son caractère extrêmement fugace. Néanmoins, c'est de la nature même de ce processus de ne se rattraper que l'information qui a été déjà modifiée par la propre route d'actualisation prise. L'intuition a donc ces deux phases, à savoir, le moment tellement intense et fugace lorsque l'esprit est frappé dans une direction spéciale et la tentative différenciante de rattraper ce qui a été déposé au début en dépliant l'émotion communiquée afin de la cristalliser. Il faut, d'ailleurs, compter d'abord avec deux variables pour que la disposition intuitive de l'esprit soit simplement viable : en premier lieu, elle dépend de l'accident inné qui fait vaguement décoller l'artiste des besoins strictement pratiques de la vie, étant donné que chez lui la nature a oublié de lier la faculté de percevoir à la faculté d'agir, en l'ouvrant, de droit, au Tout. Ensuite, le Tout ne peut se réaliser de manière singulière qu'en s'insérant dans le cadre offert par le sens le plus détaché des exigences physiologiques, dont la partialité est évidente et toujours unique. Il arrive enfin que la consolidation de la différence requière encore un certain type d'effort pour que la durée affectée active un dispositif corporel approprié, en traversant plusieurs plans de conscience. En d'autres termes, il faut une tension plus contractée que celle de l'action ordinaire (et encore plus contractée que l'acte libre qui concerne une personnalité entière), capable d'utiliser les impressions, les habitudes, l'intelligence en faveur du déroulement et réinvention de l'émotion métaphysique originale. Il faut effectuer une torsion de ces fonctions sur elles-mêmes pour que la différence interne de ce qui est en train de se former ne soit pas réduite à une généralité ou renvoyé à l'individu, moteur fictionnel de l'action. Pour cela, l'artiste plonge d'un seul coup dans un très large circuit, dans la mémoire impersonnelle du cosmos, bien que cela ne soit fait que par une contraction du Tout déjà effectuée. Après tout, l'expérimentation métaphysique réelle est faite seulement par des aspects, où chaque durée exprime immédiatement le Tout sous une tonalité particulière. Ensuite, une action qualitativement orientée l'étend jusqu'à la tension de la matière et de l'esprit qui prend l'statut d' l'œuvre d'art, capable de maintenir la nuance vitale de bout à bout.

S'il est vrai que l'action est l'instrument de la conscience plutôt que l'inverse, on ne peut plus restreindre la dernière au domaine cognitif, voire psychologique, même quand il s'agit d'une réponse d'ordre strictement pratique. D'ailleurs, loin d'être considérée en termes

de vérité et représentation, ligne de liaison entre l'extérieur supposément concret et l'intérieur subjectif et abstrait, la conscience n'est pas définie par une relation de correspondance à n'importe quel objet - soit présent ou absent - car elle suppose une activité forcément réelle. De plus, elle ne vise la connaissance que dans un deuxième temps, en fait c'est elle qui devrait être expliquée par la première en vertu de la nécessité de former un cadre avec des points de repos suggestifs. La conscience est, de droit, présente partout dans la nature, même s'il arrive parfois de se neutraliser. Ce qui n'aurait pas conscience chez Bergson est le présent pur, lequel serait comme une matière instantané ou comme un point mathématique - trop théoriques - tandis que la conscience est essentiellement durée. Ce qui caractérise la durée est la capacité de condenser le passé dans une continuité indivisée, anticiper l'avenir pour activement s'insérer au présent. Chez les vivants, la durée marque de préférence l'intervalle entre les stimulations reçues et les réactions possibles plutôt que la solution trouvée. C'est en effet le pouvoir d'agir librement, mesuré en fonction de la tension établie dans la durée, dont la portée est favorisée par les représentations plus ou moins distinctement forgées. Comme le temps n'est pas une addition de moments qui s'ajoutent successivement, l'instant précédant ne disparaît pas quand l'autre vient- ils sont fusionnés, les vivants sont à la fois penchés sur l'avenir et appuyés sur le passé. Cela signifie donc que, quand nous disons conscience, nous disons mémoire. La mémoire est par excellence ce qui empiète sur les dimensions artificiellement séparées du temps afin d'en sortir un *modus vivendi*. La lourde charge du passé permet, d'un côté, que l'on complète la perception imparfaite et viciée, compte tenu de l'historicité des souvenirs et sa cohérence avec les habitudes motrices ; d'autre part, une multiplicité d'évènements se contracte en conférant qualité et sens à l'expérience. La conscience est initialement comme une zone d'indétermination qui considère toute la gamme de la création que nous pouvons distribuer dans notre conduite, du coup elle se confond avec l'ordre adopté. Par conséquent, l'action produite se réfère à un certain ton de tout le passé, contracté ou dilaté en fonction de l'intérêt ou du désintérêt pour le présent, l'utilité ou l'inutilité de la mémoire. Cela dépend, en fin de compte, de l'attention ou de la dispersion quant à la survie d'une part et de la relaxation et de l'effort quant à leur propre activité mentale d'autre part. Pour l'esprit, elle peut correspondre tantôt à la réalité sensori-motrice, tantôt à l'enlèvement de la morale sociale fondamentalement biologique. En fin de compte, le corps vivant peut devenir la traduction de l'élan vital, de sorte que son action implique également la création du soi à mesure qu'il est externalisé en modifiant le monde. Lorsque l'on rompt avec le système biologique de la vie, le temps de prendre conscience de son asymétrie on se trouve dans un processus véritablement spontané de création, révélant ses pouvoirs

expressifs les plus libres. Dans la vie elle-même, la conscience est la force d'autodépassement. Pour l'ensemble de l'univers matériel, à son tour, elle en fait le principe expansif, dont la simple préservation du passé suppose un acte de conscience. Au lieu d'un contenu spécifique, la conscience doit être définie comme mouvement, soit par sa réfraction dans l'espace par des formes individuelles, soit de manière immédiate par la prolifération de sa puissance interne.

Bien sûr, il faut déplacer la notion de conscience de la psychologie à la cosmologie, suite à l'évolution conceptuelle de Bergson, pour réaliser l'unité supra-individuelle, supra-formelle et supra-matérielle qui articule concrètement toutes les différences de l'univers. Ainsi, on comprend que la conscience vitale se projette sans cesse dans certains cas particuliers (y compris dans sa forme psychologique), en parcourant des divers plans d'organisation, où l'on voit des consciences de plus en plus distinctes, signe d'une liberté également croissante. Si nous commençons notre existence perceptive au sein du passé intégral et qu'une réduction progressive nous conduit à son aspect actuel, si la conscience psychologique est née d'une mémoire pure, si le passé et le présent ne se succèdent pas l'un à l'autre mais coexistent, ne pourrait-on pas admettre que le corps vivant est aussi en mesure d'exprimer d'autres répétitions virtuelles plus détachées des besoins actuels? Ne serait-il pas possible de placer l'esprit à un autre niveau, où la conscience dépasse sa réduction subjective et devient entièrement coextensive à la vie, capable d'englober la matière par le principe génétique qui l'organise et la qualifie? Est-il possible d'actualiser plusieurs degrés de liberté au en même temps, en rejoignant la durée diluée de la matière, la durée synthétisée du vivant et la contraction maximum de la supraconscience dans la simplicité d'un acte? Dans ce cas-là, on ne peut plus attribuer à la conscience un pouvoir de choix car, loin de mesurer la distance entre deux mouvements actuels, elle enveloppe des circuits virtuels plus vastes. En tout cas, remplacé dans le temps qui coule, dans sa propre raison métaphysique d'être, on sait que le choix concrète concerne l'extrémité mobile que notre passé étend à notre avenir pour inspirer une action. En échappant à cette réalité utile du présent, il faudrait examiner comment extrapoler l'action fondamentalement mécanique sans tomber dans le comique, c'est-à-dire, en rétablissant le sens du temps qui s'éloigne des déterminations de l'espèce au fur et à mesure qu'une surface acquiert une profondeur virtuelle.

Nos durées particulières sont aptes à des conduites aussi distantes que de percevoir et rêver, choisir et créer. Le phénomène d'oscillation entre l'action sensorimotrice et les rêves appartient à une durée bien située qui éprouve la mémoire psychologiquement, dont les variations de tension sont limitées à assimiler la vitalité au vécu. Selon la systématisation

effectuée, la mémoire prend tantôt une forme plus banale et étroite pour s'assurer de l'efficacité de son insertion au présent, tantôt une forme plus personnelle et bien détaillée en se dilatant lors de la dispersion du rêve. Le cercle plus étroit de la perception dote l'esprit d'une orientation pratique, son degré de tension correspondant rend l'existence passée exploitable à l'avenir, réduisant les expériences personnelles conservées en détail à des formules générales d'action. Zone plus ou moins intense d'actions possibles, la conscience ici retient simplement le passé et anticipe l'avenir. La contraction en question établit un ordre spatio-temporel pour offrir à la durée des couleurs assimilables et des contours palpables. Elle emprunte donc le sens pratique de l'automate alors qu'elle vole le parfum des différences individuelles, en errant d'un extrême à l'autre entre la sphère de l'action immédiate et le champ pur des souvenirs. La pensée reflète cette situation qui oscille entre sa cristallisation ou son évaporation, en conservant un certain équilibre entre le corps et l'esprit tout à fait commode pour la pénétration dans la réalité matérielle. L'idée générale apparaît précisément à la confluence de ces deux courants, reliant la mémoire contemplative à la mémoire motrice. D'ailleurs, chaque circuit mental élaboré correspond des modes de connaissance qui parfois varient en degré, parfois explicitent un changement de nature. Après tout, il est connu que, entre ses deux bouts extrêmes et le double effort d'exécuter et d'imaginer sans cesse le passé, une multitude d'états intermédiaires de mémoire sont inventés. Mais il n'existe pas de vérité et d'erreur entre les circuits supérieurs et inférieurs esquissés, depuis que ces compétences ont un usage qui peut suffire à eux-mêmes (ou l'un servir de moyen pour la réalisation de l'autre). Par exemple, chez le champ de l'intelligence, la réflexion discursive reflète si bien la généralité diffuse estimée que ses cadres constitutifs sont à vrai dire des transpositions logiques faites, au fond, de vérités biologiques et non de la pure spéculation faite avec le matériau des sens. Cette variation graduelle entre la perception et l'intelligence précise simplement la distance artificielle entre le sujet et l'objet, mais ne modifie jamais la perspective prise de la totalité, ni la nature de l'action concernée. Même le plus bas rudiment de choix suppose des représentations anticipées d'actions possibles. L'action qui s'en suit est en partie une réponse indéterminée dont le vivant dispose face aux exigences du milieu et en partie la satisfaction des besoins organiques, ce qui force l'individuation cognitive dans le processus. Pour cette tâche, on met en jeu divers degrés de virtualité interne (tensions et distensions), aussi bien que des signes externes marqués par la perception. Mais, on ne déborde jamais des seuils du circuit subjectif. C'est pour cela que normalement on a beau connecter la logique du rêve à la richesse de la nouveauté artistique, puisque déposer une nouveauté esthétique dans le monde serait plutôt le résultat d'un degré d'attention encore plus contracté que n'importe quelle action

ordinaire, en entraînant ainsi une dépersonnalisation qui diffère en nature de ce qui est exigé par la banalité motrice. De cette façon, ni rêveur, ni impulsif, le créateur se lance dans la contraction qui demande des efforts vitaux en prenant en compte toutes ces autres tonalités possibles. L'acte de création déborde justement de l'organisation du temps dans une subjectivité de tel sorte qu'il absorbe ses contenus et sa propre intellectualité en les dirigeant vers le rétablissement de ses propres potentialités. Mais, comment parvenir à une perspective que dissoudrait la relation sujet-objet et survolerait tous les points de vue, reliant l'existence individuelle à sa source créatrice?

Dans le plus haut cas d'action volontaire, à savoir, le libre arbitre, on ne peut qu'envisager une mobilisation entière de l'âme particulière pour répondre à des exigences extérieures. Sa mémoire ne succombe donc pas à la teneur de l'activité automatique: toute l'histoire vécue, pensée, ressentie, imaginée est contractée dans un seul point tendu, comme l'on fait en déplaçant l'arc pour lancer sa flèche aussi loin que possible (mais sans jamais perdre la vivacité et coloration de chacun de ses états). L'acte émane de l'âme tout entière qui est entièrement imprégnée de l'action à effectuer: leurs états intérieurs s'interpénètrent sans confusion jusqu'à ce qu'ils atteignent l'exécution spontanée d'un acte imprévu. C'est déjà quelque chose d'extraordinaire car l'homme commence à se sentir maître de son destin, pourtant, malgré l'indubitable profondeur du circuit géré, le centre d'action qui dessine la perception est encore le même que celui de l'action ordinaire. Bien que le moi ne soit plus perçu uniquement par sa réfraction dans l'espace, pour la solidification des mots ou par des états qui accueillent la facilité des relations sociales, la conscience est encore frappée par la surface du monde extérieur, ce qui fait qu'elle conserve l'empreinte des choses. La mise en œuvre d'une nouveauté radicale ne participe pas à la notion de libre arbitre, compte tenu du ravissement explosif qui accompagne son fonctionnement indivisé qui vient d'un plan surhumain, responsable pour requalifier toutes les choses, y compris l'artiste lui-même. En outre, le circuit prédominant d'un acte légitime de création ne tire pas la perception de la même manière qu'un centre d'action commun. À vrai dire, tout acte d'attention implique une solidarité indéniable entre les éléments de son circuit correspondants, cependant on ne peut pas passer à un degré plus élevé de concentration simplement par l'expansion de chaque région précédant, sauf s'il y a une instauration effective dès le début des nouveaux circuits qui englobent le premier. Entre un cercle et l'autre de la mémoire, il n'y a de commun qu'un nombre d'éléments impliqués, dont chacun est le résultat de tensions irréductibles, de directions interférentes et des dispositions parfois incommunicables de l'esprit. On ne va pas de l'un à l'autre par un simple accroissement périphérique - chaque circuit se fait à partir de

l'intérieur. La mémoire est pleinement présente dans chacun de ces circuits, mais la façon dont elle se présente varie en fonction de l'usage auquel elle est soumise. Un des traits caractéristiques de l'individuation artistique est de pouvoir lui dérober tout caractère utile, sa raison d'être, en étant au-delà des déplacements spatiaux et des complexités corporelles, les deux possiblement incluses dans son acte. Elle n'est pas complètement soumise à la logique fragmentaire du monde physique, puisqu'elle pénètre cette croûte épaisse, en pouvant même y provoquer des modifications considérables. Dans la liberté créatrice de l'art, l'ordre naissant réinvente tout l'espace à partir de lois singulières à mesure qu'il retrouve la vie en soi en parcourant beaucoup de niveaux différents de tensions coexistantes, en violant ainsi la rigidité d'une durée que ne faisait que de se promener autour d'elle-même. Elle trace une direction ouverte, par laquelle toutes les durées - celles qui lui sont inférieures et supérieures - lui sont toutes intérieures. Elle engendre dans son acte une autre conception de l'espace, dont les lois sont faites seulement sur la base de la consistance de ce qui est en train de se faire. Elle tisse une redéfinition inévitable des distances, avec des points de repères sans dimensions, en comptant aussi avec l'implacable pouvoir réorganisateur de latitudes et longitudes. Au lieu d'être situé dans une strate déjà organisée de la nature, elle embrasse et mélange tous les plans actuels et virtuels, dépassant la condition spécifique de l'homme pour enfin exprimer la nature naturante. "[...] c'est pour revenir à la Nature naturante que nous nous détachons de la Nature naturée."¹⁵ Même les frontières entre l'intérieur et l'extérieur sont effacées – cela s'explicité dans le mode de vitalité de l'œuvre composé. Sa totalité ouverte ou l'unité instable actualise la liberté elle-même (c'est à dire, tel que l'élan la réalise), en produisant dans son cours une dépersonnalisation qui n'a rien à voir avec la question de l'universel. Ni l'automatisme, ni le volontarisme non plus: la sensation qui accompagne telle ouverture ne contient le sens de l'« auto-contrôle » ou de la maîtrise du destin, propres à l'acte libre du sujet qui développe une décision.

Or, à l'intérieur de la fente qui s'ouvre naturellement entre l'excitation et le mouvement spatial, favorisée par le haut degré d'efficacité cérébrale (ce qui tend à analyser les stimulations entrantes et distribuer des procédures efficaces de réaction), on ne pratique pas simplement une équation physico-chimique compatible avec une matière particulièrement complexe. C'est en effet toute la mémoire, non seulement sa version psychologique-motrice, qui peut s'infiltrer entre les deux. Cela n'entraîne pas un contenu, mais une puissance. Poussée par des forces qui échappent à ces fins, inhumains par nature, on coïncide

¹⁵ BERGSON. Les deux sources de la morale et de la religion, p. 1024.

émotivement avec le jaillissement de l'élan vital, car elle est séparée de la personnalité qui l'actualise au même temps qu'elle dépasse les supports matériels qui lui servent de véhicule. Sur la ligne de différenciation de l'homme, l'élan vital trouve le rare triomphe de potentialiser ses mouvements invisibles avec la détonation d'explosifs de longue portée, précédemment accumulés dans le corps, bien que détournée enfin à des actions qui sont à la fois la solution et la mise en place effective d'un problème. On se concentre sur la traversée de la matière vivante, en la polissant en instrument de liberté. Toutefois, le cerveau humain n'a pas plus de complications physique-chimiques que les autres centres nerveux des animaux, sauf en ce qui concerne le nombre de choix dont il dispose et qui couvre une plus grande distance dans l'espace, ce qui permet une plus grande plongée dans l'essence du temps. Loin de donner à la constitution cérébrale elle-même la justification de la possibilité pour l'homme de devenir un créateur, on devrait plutôt renvoyer la réalité de la création aux intervalles qui sont fondées sur sa plasticité, lorsque l'hésitation de la conscience peut s'élever à l'indétermination de la durée pure, en changeant de nature intensive et de direction métaphysique. Le nombre illimité de mécanismes moteurs qui peuvent être assemblés par le cerveau ouvre l'organisme à des réalisations imprévues. Là, dans ce petit écart où un rappel utile serait installé pour assurer l'esprit (oublié de son intégralité) par son inclusion dans l'extrémité actuelle, quelque chose d'étrange et d'inverse prend place: le corps commence à imiter la vie de l'esprit, en s'installant dans le passé pur. Évidemment, cette ouverture n'est qu'une condition: c'est comme si le cerveau devenait poreux et que des vapeurs passaient à travers ses pores, capables d'engourdir tous ses mécanismes, en les trompant sur ses fins originaires. Ce qui rend l'homme "la raison d'être de l'évolution" est la possibilité latente de conversion absolue de l'impasse qui empêchait l'élan de se propager indéfiniment et qui forçait l'interruption de son énorme vague en la distribuant en des petits tourbillons (les enveloppes organiques). Il s'agit de la capacité à faire usage de son espèce et de son individualité pour surmonter telles déterminations, ouvrir sa durée jusqu'aux tendances d'autres lignées évolutives (car tout s'interpénètre dans le virtuel), tout en retenant ce qui serait positif pour lui dans l'animalité, dans le monde végétal, et même qu'il devienne intime avec le rythme de ses obstacles matériels pour les doter de conduite expressive. En d'autres termes, l'homme peut être envisagé comme spécial par rapport à d'autres êtres seulement parce qu'il peut abandonner une grande partie de lui-même au cours de son existence, en intégrant à sa durée des aspects variés du monde organisé et inorganisé, dont le conducteur est la liberté essentielle qu'il ressent en lui-même comme émotion créatrice. "Tout se passe comme si un être indécis et flou, qu'on pourra appeler, comme on voudra, homme ou surhomme, avait cherché à se réaliser, et n'y était parvenu

qu'en abandonnant en route une partie de lui-même." ¹⁶ Il n'y a aucun humanisme dans cette perspective parce que l'espèce humaine est considérée, tout comme les autres, comme un arrêt au courant de la vie, c'est à dire que, par définition, elle est fermée. Ce courant qui remonte des profondeurs de la conscience et brise le cercle est une aspiration presque divine, distincte de ce que les croise, mais qui adoptent nécessairement leurs sinuosités au moment de bien les dépasser. Son privilège est uniquement sur la capacité à repousser ses limites, à se confronter au méconnu, tout en utilisant ces limites comme une condition et un excitant de ce survol. En scindant la conscience restreinte qui faisait de lui un homme, il atteint la perspective non-actuelle de la nature dans son ensemble. Cet accès ne se fait pas par une contemplation passive, mais par l'action même, de sorte que dans ce cas, la connaissance absolue atteinte est équivalente à une création. Cette procédure qui relie l'homme à un sens plus élevé de la nature implique une multiplicité d'états d'âme et de circuits irréductibles, lesquels sont constamment croisés, malgré leurs différences de nature, chacun contribuant ou même volant un peu de la substance de l'autre. Dieu, l'homme, l'animal, la plante, les étoiles, les molécules, les forces: leur interaction universelle et réciproque conduit à une danse unique, qui les rassemble dans l'instauration d'un nouveau monde, un recommencement du tout. En ce sens, la technique est également en mesure de quitter sa dimension strictement mécanique et de tromper ses vaines propriétés utilitaires pour aider d'une manière effective à transformer le passé en une puissance impersonnelle de création. Après tout, elle acquiert un pouvoir qui permet l'insertion d'une nouveauté, justement à force de sa propre répétition, comme si au fond de l'expression naissante on pouvait reconnaître une logique fractale de la matière, elle-même génératrice de formes.

Enfin, la liberté créatrice se distingue de l'action volontaire parce que nous n'avons simplement pas à répondre au confinement dans l'espace et à la limitation dans le temps, puisqu'elle exprime bien plus que ce qu'elle contient en lui-même. Qu'est-ce que cela signifie, donc, en termes d'effort mental? Partout où il y a une activité - dès l'attention sensorielle, en passant par des tâches intellectuelles simples, jusqu'à la concentration de l'esprit qui permet d'extraire la racine carrée, d'inventer une machine ou d'écrire un poème - il y a consommation d'énergie. Pourtant, ce qui caractérise positivement tous ces degrés divers d'attention est, surtout, l'effort de génération témoigné par chaque tâche en particulier. De la reproduction à la création, nous distinguons un certain nombre de différents plans de conscience; il faudrait savoir si nous traversons ces plans l'un après l'autre au cours de chaque activité dans une

¹⁶ BERGSON. Les deux sources de la morale et de la religion, p. 721.

direction donnée ou si un seul d'entre eux suffirait pour l'expression de chacun de ces travaux. En général, la simple conduite humaine de reproduction exige des attitudes complexes de la mémoire et conjugue des processus différents, ce qui arrive à rendre les plans traversés presque indiscernables. L'automatisme et la réflexion y travaillent ensemble, l'évocation mécanique et la reconstitution intelligente y sont intimement unis afin de rendre possibles tantôt une reproduction instantanée (machinale), tantôt une reconstruction graduelle et logique. Cependant, si nous nous tournons plus précisément vers deux moments extrêmes qui peuvent être stimulés individuellement, nous serions capables de comprendre comment l'effort mental impliqué dans chacun d'entre eux peut être responsable pour des travaux radicalement différents. En gros, au niveau de l'association d'images, on se déplace passivement en direction exclusivement horizontale, en parcourant un seul plan. Des conversations entières peuvent être guidées par des raisons motrices tandis qu'elles semblent en effet avoir quelque cohérence indicatrice d'un effort mental positif. De cette façon, une apparence de discours savante peut ne pas être plus que la concaténation de phrases sans que cela implique un effort intellectuel ou une impulsion constructive. Il s'avère que le degré d'effort impliqué dans une activité de l'esprit représente le nombre de plans de conscience franchi. Moins un objet est soumis à la multiplicité des tons mentaux, plus il est facile d'être rappelé. Cependant, son sens vital est encore plus faible étant donné sa proximité à l'articulation purement habituelle. En fait, quand la mémoire erre sans effort sur une seule surface, son mouvement dépend du hasard et des lois générales de connexion pour accomplir un problème d'ordre extensif. Ses images sont homogènes entre elles, bien que se référant à des objets différents. Mais il y a un autre type de mouvement, dont le sens vertical permet le passage entre différents plans: ce n'est qu'au début de cet effort qu'on pourrait éblouir une véritable activité de l'esprit. Ainsi, pour qu'une évocation de souvenirs ou une activité complexe soit accompagnée par un effort, il est nécessaire de passer d'un plan à un autre de la conscience. Cette traversée suppose la composition d'un schéma dynamique, une tension qualitative qui réunit virtuellement les valeurs des forces impliquées, où il y a une interpénétration réciproque que tous les éléments à partir duquel on réussit à reconstituer les événements successifs, aussi bien que l'affichage des éléments individuels par l'externalisation de ses parties. Au fur et à mesure que l'effort de mémoire tend à développer successivement le schéma concentré en des éléments plus ou moins indépendants les uns des autres, des états mentaux hétérogènes participent à un mouvement descendant qui va du Tout (virtuel) aux parties (étendues). Dans ce cas, le même objet participe à toutes les étapes de l'opération, en se dotant d'aspects et de différentes intensités. Le sentiment de l'effort provient de ce chemin

qui descend du schéma indivisé à l'image, sans exclure, à chaque moment, la déambulation superficielle entre les images.

Mais, où se situe la création d'une nouveauté artistique par rapport à cette concentration schématique de l'esprit ? Il faut d'abord comprendre que peu importe le mécanisme de reconnaissance, l'esprit reçoit la plupart de sa matière de la mémoire. Mais il est vrai aussi que la puissance de l'esprit est liée à l'invention et non à l'accumulation inoffensive de données reçues. Au niveau de la perception ordinaire, par exemple, il faut que la mémoire joue un rôle de reconstruction, par insinuation sur le cadre offert par les stimulations sensorielles brutes qui servent de points de référence pour consolider ses images. Le premier contact avec l'image perçue est seulement capable d'imprimer une direction dans la pensée, qui force soit la reconstruction, soit le recouvrement des traces des impressions sensorielles. Chaque état d'attention diversement constitué comporte une projection excentrique d'images qui descendent vers ce qu'on désigne comme perception et varient en fonction de l'effort impliqué, des plans de conscience traversés. Le phénomène de l'attention doit être soigneusement évalué: il ne s'agit pas d'une dépuration détaillée de l'image au seul plan d'impressions extensives, mais d'une intensification de l'image ou d'un enrichissement progressif de la perception brute par le biais de sa recreation. Cela vaut d'un bout à l'autre des activités actuelles – dès la perception et la remémoration, en passant par l'interprétation, jusqu'à l'authentique acte de création. Pour commencer, malgré les apparences, l'acte d'interprétation ne va pas d'une image à sa signification, comme si sa direction se contentait de réduire le concret à l'abstrait, de traduire l'étendue en inétendue. L'effort en question témoigne de quelque chose de beaucoup plus large qu'une simple traduction du monde en connaissance: il exige que le sens complet cherché par l'activité ne soit trouvé que s'il est effectivement recréé dans l'esprit. De cette manière, au moindre effort exigé (de haut ou bas degré) il y a toujours de la création.

À son tour, l'acte de création artistique montre que le phénomène d'attention a plus de lien avec la force de l'élan et sa traduction sous la forme sensible d'émotion qu'avec le degré de volontarisme de cette activité. L'attention impliquée dans un acte nous dit toujours à quel point on atteint la concentration du tout qui serait en effet coextensif à la vie et quel ordre de choses sera développé à partir de son diagramme virtuel établi. La sensation vitale générée représente une contraction excessive de l'esprit, en concentrant (dans un tout virtuel absolument unique) la différence qui tend à faire dérouler la mémoire en matière par l'expansion du soi, par la traversée des niveaux hétérogènes de conscience (perception, mouvements habituels, association d'idées et inférences intelligentes, technique, etc), degrés

divers de liberté. Cela force en son cours un intérêt très particulier qui peut s'éloigner de la ligne actuelle de la réalité à mesure que la suggestion du diagramme (l'intuition) devient plus intense, plus dense, plus contractée. D'ailleurs l'alliance entre la dispersion des sollicitations actuelles et la tension créatrice est tellement évidente qu'on ne pourrait jamais associer à un tel état dispersif un quelconque degré d'inattention (comme on l'observe lors d'un rêve). La dispersion de ce dont il s'agit est un genre très particulier de l'attention, dans lequel les principes métaphysiques deviennent plus évidents que la manifestation qui en est déjà donnée. De plus, la mémoire ne se contente plus de reconstruire le monde, elle a immédiatement comme tâche l'invention radicale du nouveau, l'œuvre naissante en étant à l'extrémité actuelle d'une tension singulière du tout. On va donc de l'esprit à la matière, du diagramme (ou schéma) à l'image créée, d'un vaste circuit du passé (perceptif, imaginatif, intellectuel) à la sélection d'une sortie présente : c'est précisément par ce mouvement du virtuel à l'actuel que l'instauration d'un nouvel ordre est possible, y compris avec des lois d'espace incomparables. La tension joyeuse qui crée, provocatrice d'une dispersion à la vie pratique, est par ailleurs liée à la difficulté innée d'un artiste à remplir les exigences de la condition humaine, car sa volonté fait partie de la poussée qui met toute la réalité en croissance et expansion, comme si l'agent n'était qu'une fiction ajoutée à une action venue de plans lointains (bien qu'intimes).

Selon l'effort de tension employé dans tel acte, les niveaux spirituels hétérogènes traversés (qui impliquent aussi la coexistence des modes d'actions variées, comme l'habitude, la fabrication et la création), en composition avec le sens le plus détaché des besoins physiologiques, les contingences qui les entourent, aussi que la relation partielle entre l'émotion et les matériaux disponibles, on pourrait expliquer la variation des styles dans l'art et la richesse d'une expression singulière. Le corps de l'artiste, en termes d'effort, est transporté d'un seul coup à l'ensemble de ce qu'il est sur le point d'effectuer, alors que tout le développement de son travail a tendance à remplir l'intervalle sur laquelle il a bondi pour atteindre le même but. Mais, ce degré élevé d'attention est accordée seulement en plaçant un circuit d'esprit si large qu'il implique une sorte de dépersonnalisation en ce qui concerne le moteur de la création. Par conséquent, ce que nous avons appelé globalement « le schéma » est formulé dynamiquement dans l'esprit avant son inévitable déploiement en image corporelle, en des éléments séparés et coordonnés. C'est-à-dire que le tout de l'œuvre intuitivement ressenti se confond d'abord avec l'ouverture du temps dans sa contraction ; ensuite, il poursuit avec la dissipation d'énergie vitale et l'organisation esthétique du corps qui incarne, tout le long de l'individuation, l'émotion déposée comme exigence de création.

Pas besoin de souligner qu'une telle constitution schématique, essentiellement incorporelle, est loin de rester inchangée tout au long de sa matérialisation, pouvant être modifiée avec les mêmes images dont elle tente de se remplir. Sa différenciation continue joue constamment avec l'inattendu. Le mouvement par lequel l'image revient sur le diagramme afin de le modifier pourrait même le faire disparaître dans le cas d'un débordement des limites de son propre élasticité. En outre, le diagramme incorporel est également loin d'être toujours antérieur au plan visible des images, ce qui permet la coexistence de deux directions opposées, à savoir, celle qui va de l'unité aux détails, et l'autre qui va des détails à l'unité. Par ailleurs, l'unité vers laquelle l'esprit marche n'est pas sèche et vide, elle comporte la force directrice de l'indivisibilité même de la vie. Le diagramme artistique est donc la présence mouvante qui cherche à attirer à elle-même un corps intensif dont le chemin va admettre progressivement d'autres contours, la composition d'autres schémas et l'expression d'images en faisant des concessions réciproques par le biais d'une différenciation continue. Alors son parcours du virtuel vers l'actuel est si difficile et douloureux, mais est en même temps porteur d'une joie divine. L'état de concentration de l'esprit qui unit la totalité de notre vie mentale à la continuité créatrice de la nature manifeste, d'une part, une indifférence latente à ce qui est déjà fait et, d'autre part, une direction virtuelle positive qui utilise l'univers en faveur de son propre recommencement. Loin d'utiliser les critères pratiques de l'intelligence, comme la similitude externe, on notera qu'on pourra approcher des images apparemment sans familiarité d'après ses nuances entrelacées virtuellement dans l'intuition schématique. Enfin, plus il y a de rebondissements, d'oscillations, de luttes et de réconciliations entre forme et matière, plus le sens de l'effort est accentué (par lequel l'émotion est qualifiée et dépliée sous forme étendue). Ce sentiment indique aussi des ralentissements et des intervalles capables de recevoir le plus grand nombre de modifications matérielles en vue de la plus haute solidification de sa force immanente - vaste processus qui est rigoureusement en mesure de l'amener autant loin que possible. Sans aucun doute, les indéterminations mentales peuvent se prolonger dans des inquiétudes subjectives ou dans quelques déséquilibres dans l'organisme soumis à une telle force de l'élan. La raison en est que l'effort de la durée, le sentiment de l'effort et l'effort effective (physique-chimique) sont confondus dans un seul événement. L'émotion et le schéma s'harmonisent étroitement et deviennent alors indiscernables dans le phénomène de l'intuition artistique. En effet, l'intuition ainsi comprise, pour toucher à la dimension du diagramme virtuel et le donner une consistance, elle dure tout au long de la période durant laquelle l'esprit et la matière deviennent un, en traversant des plans de consciences et des niveaux d'action pertinents afin

de s'accomplir dans le corps esthétique, quoi qu'il arrive d'occuper quelques secondes ou encore qu'elle ait besoin d'années pour être consolidée par des sautes indépendantes. L'essentielle est que la nouveauté radicale qui actualise la différence ne soit pas résolue en termes biologiques (par isolement relatif de systèmes), parce que sa forme et son contenu sont soutenus uniquement par l'émotion singulière indéfiniment propagée. L'objet de l'art ne réside donc pas dans un ensemble joliment harmonisé, mais, surtout, dans la vitalité pure forcément retrouvée. Il s'agit, après tout, d'une conquête très particulière de l'espace qui autorise la propagation qualitative du temps, ce qui marque le triomphe de la vie. Sa continuité créatrice est célébrée artistiquement, de sommet à sommet, par une joie dont le caractère métaphysique offre au philosophe la conviction de que l'univers fini par se courber tout entier aux bonds spontanés et affirmatifs de la nature.

Bibliographie

- ARISTOTLE, *The works of Aristotle – Volume I*. London: Encyclopedia Britannica, INC, 1952.
- BARBARAS, Renaud. *Le désir et la distance. Introduction à une phénoménologie de la perception*. Paris: Vrin, coll. « Problèmes et controverses », 1999.
- BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.
- _____. *A Energia Espiritual*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2009.
- _____. *Cours I, II, III*. Paris: PUF, 1992.
- _____. *Comment doivent écrire les philosophes*. In : Philosophie, no. 54. Paris : Ed. de Minuit, 1997.
- _____. *Duração e Simultaneidade*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- _____. *Matéria e Memória*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- _____. *Œuvres*. Édition du Centenaire. Paris: PUF, 1991.
- _____. *O Pensamento e o movente*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.
- _____. *Histoire de l'idée de temps*, In: Annales bergsoniennes, t. I : Bergson dans le siècle, Paris : PUF, coll. Épiméthée, 2002.
- _____. *Histoire des théories de la mémoire*, In: Annales bergsoniennes, t. II. Paris : PUF, coll. Épiméthée, 2004.
- _____et Albert Kahn. *Correspondances*. Desmaret/Boulogne: Musée départemental Albert Kahn, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. *L'Entretien Infini*. Paris: Gallimard, França 1969
- _____. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987.
- BRÉHIER, Émile. *Liberté et métaphysique*. In : Revue internationale de philosophie, t. II, n° 6 : Numéro spécial : Signification de la liberté, 1948.
- BORGES, Jorge Luis. *A flor de Coleridge*. In: Outras inquisições. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, in: Ficções. Abril cultural, 1972.
- CANGUILHEM, Georges. *Commentaire au troisième chapitre de L'évolution créatrice*. In : Annales bergsoniennes, t. III : Bergson et la science, Paris : PUF, coll. « Épiméthée ».
- DARWIN, Charles. *The origin of species*. Chicago: Encyclopedia Britannica, Inc., 1952.
- DELEUZE, Gilles. *Le Bergsonisme*. Paris: Presses universitaires de France, 1966.
- _____. *Cinema-1: L'Image-mouvement*. Paris: Éditions de Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma-2: L'Image-temps*. Paris: Éditions de Minuit, 1985.

- _____. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- _____. *Empirismo e subjetividade*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *Le Pli: Leibniz et le Baroque*. Paris: Éditions de Minuit, 1988.
- _____. *Logique du sens*. Paris: Éditions de Minuit, 1969.
- _____. *Mémoire et vie: textes choisis*. Paris: PUF, 1957.
- _____ e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs 1,2,3,4 e 5*. Rio de Janeiro: Editora. 34, 2004.
- _____. *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 2005.
- FRANÇOIS, Arnaud. *Bergson*. Paris : Ellipses, coll. « Philo-philosophes », 2008.
- _____. *Bergson, Schopenhauer, Nietzsche. Volonté et réalité*. Paris : PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2008.
- _____. *La volonté chez Bergson*. IN : Philippe Saltel (éd.), *La volonté*, Paris : Ellipses, coll. « Philo », 2002.
- GODDARD, Jean-Christophe. *Mysticisme et folie. Essai sur la simplicité*. Paris : Desclée de Brouwer, coll. « Philosophie », 2002.
- HUME, David. *A treatise of human nature*. London: Penguin Books, 1969.
- JACOB, François. *La logique du vivant*. Editions Gallimard, 1970.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Bergsonisme et biologie : à propos d'un ouvrage récent*. In : *Revue de métaphysique et de morale*, t. XXXVI, n° 2, avril-juin 1929.
- _____. *Henri Bergson (1959)*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 1999.
- KANT, Emmanuel. *Œuvres philosophiques I et II*. Paris: Ed. Gallimard, 1985.
- LAPORTE, Jean. *La conscience de la liberté*. Paris : Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1947.
- LEROI-GOURHAN, André. *O gesto e a palavra I – Técnica e linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1990.
- _____. *Evolução e Técnicas I – O homem e a matéria*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- Les études bergsoniennes. Paris : t. V : Bergson et l'histoire de la philosophie. Paris : PUF, 1959.
- _____. t. VI : Textes de Bergson, éd. André Robinet. Paris: PUF, 1961.
- _____. t. X : Mystique plotinienne, mystique bergsonienne, PUF, 1973.
- _____. t. XI : Documentation bergsonienne : pièces pour les Mélanges, Correspondances, éd. André Robinet, PUF, 1976.
- LORENZ, Konrad. *A Demolição do Homem*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.
- _____. *Os Fundamentos da Etologia*. São Paulo: UNESP, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Bergson se faisant (1959)*, in *Éloge de la philosophie (1960)*, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 1989.

_____. *Interrogation et intuition*. In : *Le visible et l'invisible*, Paris : Gallimard, 1979.

_____. *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Éditions Gallimard, 1964.

_____. *L'union de l'âme et du corps chez Malebranche, Biran et Bergson*. Paris : Vrin, coll. « Bibliothèque d'histoire de la philosophie », 1968.

MIQUEL, Paul-Antoine. *Bergson ou l'imagination métaphysique*. Paris : Kimé, coll. « Philosophie en cours », 2007.

_____. *Le problème de la nouveauté dans l'évolution du vivant. De L'évolution créatrice de Bergson à la biologie contemporaine*, Lille : Presses universitaires du Septentrion, 1996.

MONTEBELLO, Pierre. *Deleuze, La passion de la pensée*. Paris: Bibliothèque d'histoire de la philosophie, Vrin, 2008.

_____. *Nature et subjectivité*. Grenoble: Les éditions Jérôme Millon, 2007.

_____. *L'autre métaphysique : essai sur Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*. Paris: Desclée de Brouwer, 2003.

_____. *Simondon et la question du mouvement*, in Gilbert Simondon, *Revue philosophique*, PUF, numéro 3, 2006.

_____. *Vie, monde et Individuation chez Deleuze et Simondon*, in “Vie monde et individuation”, Olms, 2003.

NIETZSCHE, F.W. *Œuvres philosophiques complètes*. Traduction de l'édition Colli-Montinari, sous la responsabilité de Gilles Deleuze et Maurice de Gandillac. Ed. Gallimard, 1970.

_____. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2007.

_____. *A gaia ciência*. Curitiba : Ed. Hemus, 2002.

POMMIER, Éric. *Le sens de la liberté selon Bergson*. In : *Cahiers philosophiques*, n° 122, juin 2010.

PRIGOGINE, Ilya. *As Leis do Caos*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.

_____ et STENGERS, Isabelle. *Entre le temps et l'éternité*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1988.

_____. *La Nouvelle Alliance*. Paris: Éditions Gallimard, 2000.

_____. *O fim das certezas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

RIQUIER, Camille. *Archéologie de Bergson. Temps et métaphysique*. Paris, PUF, coll. « Épiméthée », 2009.

- RUSSELL, Bertrand. *The Philosophy of Bergson*. In: *The Philosophy of Bergson*. Londres : Macmillan, Glasgow : MacLehose, 1914.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant* (1943), Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1976.
- _____. *L'imagination*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 3e éd. corrigée, 1989.
- SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro, Ed Bertrand Brasil, 2001.
- SIMONDON, Gilbert. *L'invention dans les techniques : cours et conférences*. Paris: Éditions du Seuil, 2005.
- _____. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble : Éditions Jérôme Million, 2005.
- _____. *The Genesis of the Individual*. Ed. Jonathan Crary. New York: Zone, 1992.
- _____. *L'individu et sa genèse physico-biologique (l'individuation à la lumière des notions de forme et d'information)*, Paris: PUF, Rééd. J.Millon, coll. Krisis, 1995.
- _____. *L'individuation psychique et collective*, Paris: Aubier, 1989.
- _____. *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier. 1989.
- _____. *Imagination et invention*. Paris: Editions de la transparence, 2008.
- SPINOZA, Baruch. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1954.
- UEXKÜLL, Jacob Von. *Dos animais e dos homens*. Lisboa: Ed. Livros do Brasil, 1989.
- WHITEHEAD, Alfred North. *O conceito de natureza*. Martins Fontes: São Paulo, 1994.
- _____. *Procès et Réalité - Essai de Cosmologie*. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.
- _____. *Aphorismes*. Paris : Éd. Arléa, 2008.
- Worms, Frédéric (éd.). *Annales bergsoniennes, t. I : Bergson dans le siècle*, Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 2002.
- _____. *Annales bergsoniennes, t. II : Bergson, Deleuze, la phénoménologie*, Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 2004.
- _____. *Annales bergsoniennes, t. III : Bergson et la science*, Paris : PUF, coll. « Épiméthée », 2007.
- _____. *James et Bergson : lectures croisées*. In : *Philosophie*, t. LXIV, 1er décembre 1999.
- _____. *Bergson ou les deux sens de la vie*. Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2004.
- _____. *Le vocabulaire de Bergson*. Paris : Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2000.